Ataç

Ataç kitabevinin aylık dergisi

bu sayıda

YIL : 1 SAYI : 1
FİATI 100 KURUŞ
15 . MAYIS . 1962

Ataç
Ataç kitabevinin aylık dergisi

BİRİNCİ YIL
SAYI : 1 CİLT : 1
MAYIS — 1962

***

Sahibi :
ŞÜKRAN KURDAKUL

***

Yazı işlerini fiilen
idare eden :
İ. AFŞAR TİMUÇİN

***

Her ayın onbeşinde İstanbul'da yayınlanır ● Sayısı 100 kuruştur. ● Altı aylık abonesi 6 lira, yıllık abonesi on iki liradır ● Havaleler ATAÇ KİTABEVİ adına gönderilmelidir

***

● Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez ● Yazı işleriyle ilgili konularda kitabevine Çarşanba günleri 14 - 16 arasında müracaat kabul edilir. Ataç Kitabevi - Ankara Cad. 45 ●

***

Basıldığı yer :
Büyük Kervan Basımevi
Aydınlar Han - Nuruosmaniye Cad. - İstanbul

SANATIN GÜCÜ

Şükran KURDAKUL

Toplumsal açmazların bireylerin sırtına yüklendiği bir dünyada çeşitli kurumların şaşkına çevirdiği insan kendi kendini kurtarma umudundan başka bir sorun tanımaz olmuştur artık.

Londra sokaklarında yere oturan seksen yaşındaki düşünce adamının gözlerinde başlıyan çizgi İstanbul'da Sevgilim Hiroşima'*yı seyreden insanların utancında birleşiyor. Bu birleşme toplumsal tehlikelere karşı yan yana gelme içgüdüsü ile birlikte, yan yana gelen insanların, yeni nitelikler, yeni bilinçler kazandığını gösterir en çok.*

Sanattan, bu geçmiş yüzyılların haklı mirasından toplumca *yararlanan insanoğlu; güzelin yaşama gücünden kötüyü, aykırıyı, bulup çıkarabiliyor. Hiçbir aykırı zorbalığın, hiçbir sahtelik ve yalanla yıkamıyacağı bu direnç insanı şaşkına dönmüş durumda bırakmak istiyenlerin karşısındadır.*

Azınlıkta bile olsa, gücünü, yaşıyan gerçeklerden alan sanat, düşünceye kilit vuran ortaçağ kabadayılarının dayanmaya çalıştığı felsefenin ipliğini pazara çıkarmıştır. Düşünceyi insan onuruna aykırı yönlere çekmek istiyen, çağımızın modern kiliselerinin dayandığı bütün arka güçleri de yıkacak olan gene sanattır.

Türk sanatının geleneği, devrim tarihimizi hazırlıyan güçten ayrı düşünülemez. Dilimize günümüzdeki olanakları sağlıyan dünya görüşümüzü medresenin ve doğunun düşün sömürgeciliğinden kurtaran sanatçı aydın, devrimci aydını yeni ufuklara çağırmıştır hep. Bu çağrının sonra gelen kuşaklara bir ilerleme bilinci kazandırdığı yadsınamaz.

Dergi, bu bilince bağlı aşamaları arıyan aydınlar için çıkıyor.

DOĞRUYU SÖYLEMEK

NURULLAH ATAÇ

Her doğruyu söylemeğe gelmezmiş, bir takım doğruları yaymamak, çokluktan kamudan gizlemek gerekmiş.. Peki ama bir doğruyu söylememek, gizlemek, yayılmasını önlemeğeçalışmak o doğrunun yerinde duran yalanı sürdürmek demektir. Yalanın yalan olduğunu bilerek gene sürmesine bırakmağa hakkınız var mıdır? Bazı yalanlar kutsalmış, onlara dokunmağa gelmezmiş.. Birşeyin yalan olduğunu anladık mı kutsallığına artık inanmıyoruz demektir; bunun için «kutsal yalan» sözü bir şeyin, hem köşeli, hem yuvarlak, hem katı hem de biçimsiz olduğunu söylemek gibi bir saçmadır. Ama duygularını birer düşünce saymaktan çekinmiyenler böyle saçmalarla kolayca bağdaşabiliyor.

Bir takım doğruların gizlenmesi gerektiğini ileri sürmek eski kibarlık, asillik **aristocratie** düşüncesinin bir kalıntısıdır. Bir yanda büyükler, kibarlar, damarlarında mavi kan akanlar var, onlar doğruları bilebilirler, onların bilmesinden bir kötülük gelmez; ama küçüklere, kibar olmıyanlara, kölelere sakın açmayın. Öyledir kişioğlu, kendisi için ille bir takım ayrıcalıklar ister. Eski acunun kibarlığı, **aristokrat**'lığı yıkıldı ama onun yerine aydınları türedi..

Bir kişi olarak ilk ödevimiz, yalan olduğunu anladığımız düşüncelerden benzerlerimizi, yani bütün kişileri kurtarmağa çalışmaktır. «Ben bunun yalan olduğunu biliyorum, ben buna inanmıyorum ama kamunun bu bağlar altında kalması, onun anlamaması daha iyi olur» diyen kimse öğrendiği, anladığı doğrulara lâyık olmıyan kimsedir. İnandığı birşey yoktur onun; bir şeyin ne doğru olduğunu düşünür, ne de yalan olduğunu.. Ancak kendini düşünür, kendini büyük görmek için bir çıkar yol arar.

Her doğru söylenebilir, her doğru söylenmelidir, yoksa çevremizi aldatıyoruz, çevremize yalan yayıyoruz demektir..

moda üstüne

•

BİR toplumdaki değerlerin değişmesine devrim deniyor. Görünüşleri birden olan bu değer değişmeleri, gerçekte zincirleme gelişmelerin sonucu oluyor. Deniz yolları-rın, işlenmemiş Amerika zenginliklerinin, Hindistan pazarının Avrupa tezgâhlarına, alış verişine açılması, Avrupalı iş adamlarını, tüccarlarını zengin ediyor, güçlü kılıyor. Alış veriş, tezgâh, kentlerde işlediğinden Avrupa kentleri büyüyor, çoğalıyor. Eskiden bir beye bağlı olan kent, şimdi ona ödediği vergiden, haraçtan sıkılıyor, kendi kendiri idareye kalkıyor, kendini kalabalık, güçlü, canlı buluyor, beyine kafa tutuyor, ona karşı parayla asker devşiriyor, başka kentleri yardıma çağırıyor. Eskiden tüccar, kentli (burjua) toprak beyinin önünde diz çökerken, şimdi kanun önünde eşitlikten söz açıyor. Katlar değişiyor: Bey iniyor, kentli çıkıyor. Değerler değişiyor: Beye bağlı değerler iniyor, kentliye bağlı değerler çıkıyor. Orta Çağ romanlarında işleri düşünceleriyle övülen bey, Rönesans romanlarında, Gargantuada, Don Kişotta alaya alınıyor, aşağılandırılıyor. Ölçülerde, değerlerde bir değişme olduğu, bunun düşüncelere, sanat verilerine geçtiği, Rönesans adı verilen köklü bir değişmenin olgunlaştığı görülüyor.

Bir de moda değişmeleri var. Bunlar hiç bir zaman değerlerde değişiklik yapmıyor, fakat alışılmış davranışlara geçici yenilikler getiriyorlar. Geçici, çünkü sık sık değişmeğe yatkın bulunuyorlar. Moda değişiklerinin en güzel örneklerini, giyim - kuşam alanı veriyor. Alışılmış, gözlere yeni gibi çarpmak isteyen kadınlar; moda yenilikleri yakından kovalıyor. Moda yenilikleri, bu yenilikleri kovalıyanların değer ölçülerinde, dünya görüşlerinde hiç bir değişiklik uyandırmadan geliyor, geçiyor. Bir de kadının kapalı tutulduğu bir toplumda bir takım değer değişmeleri olduğu, kadının artık kapalı tutulmadığı düşünülsün. O vakit kadının giyimindeki değişiklik moda anlamına girmiyor, geçici olmuyor. Artık devrim geri dönmeden, bir takım değer anlayışlarında değişiklik olmadan kadın, eski giyimine dönmüyor.

Sanat alanında, devrimlerle ilgili yenilikleri, köklü yenilikler, değişmeler olarak görüyoruz. Çünkü bunlar bir öze, değer değişmelerine bağlı bulunuyor. Sanat alanında moda yenilikleri de yok mu?

Moda, alışılmış davranışlarda yapılan yeniliğin yayılmasıyla yaşıyor. Giyim - kuşam endüstrisinin reklâm işleri bir yana, modayı kimin çıkardığı araştırılmıyor, ilgi çekmiyor. Sanattaysa böyle değil, orada deyişte, davranışta yenilik, bulanın kişiliğine bağlı kalıyor, onur malı oluyor, yayılmıyor, daha doğrusu yayılmaması gerekiyor. Her yiğidin bir yoğurt yiyişi varmış. Sanatta bir yasa oluyor bu, her sanat yiğidinden bir yoğurt yiyişi, kendine göre bir davranış, bir kişilik bekleniyor. Oysa modanın egemenlik ettiği alanlarda, kimseden kişilik beklenmiyor, model bekleniyor. Sanatta model, sanatta taklit kişiliği öldürüyor. Davranışta yenilik kişilikle ilgili olduğundan, bu çeşit yeniliklerin ardından gidenler, kendi kişiliklerini kuramıyor, ölüyorlar. Sanatta model sadece bir öğretici olabiliyor, taklide gelmiyor.

Sanatçıya ardından gidilebilecek yenilik olarak başkalarının kişiliği değil, yeni çağlar getiren, değer değişiklikleri kalıyor.

necip alsan

özdemir asaf'ın şiirleri

SADAA

Bugüne en uzak gün, dün.

HEP

Tam başlarken bitti bilip gittiler,
Dostlukları, umudları silip gittiler.
Bana bakıp, şimdi başka yerlerde
Başka şeyler vardır deyip gittiler.

GEÇ

İki olaydı sözün - duranlar
Kimse yitirmeyecekti gölgesini.
Şimdiyse yollara düşmüşler, soruyorlar...
Herkes o deye arıyor ilk kendisini.

ENİ

Çürük deyorum, çürük değil deyorlar.
Uzak deyorum, uzak değil deyorlar.
Elimle bir-bir gösteriyorum..
Evet bakıyorlar, hayır deyorlar.

ÜÇÜN

Bir kelimenin yanına bir kelime gelince
Bir sesin yanına bir ses gelince,
Bir insanın yanına bir insan gelince,
Büyürler, büyürler, büyürler ölümden önce.

DÖNÜŞ

O senin ardından gitti,
Umudun payını beklemeden.
Gitti, bütün seni yitirdi.
Sen de bittin, dönerken.

ÖZDEMİR ASAF'ın yayınlanacak «YUMUŞAKLIKLAR DEĞİL» adlı kitabından.

ALBERT CAMUS'NÜN YAZISI

SANATÇI VE ÇAĞI

Çeviren: Orhan TERCAN

Doğulu bir bilge, onu ilginç bir çağ yaşamaktan korusun diye, durmadan Tanrıya yakarırdı. Bizlerse bilge olmadığımızdan korunmadık ve ilginç bir çağ yaşıyoruz. Tanrı, kendisiyle ilgilenmeyişimizi hoşgörmüyor anlaşılan. Bugünün yazarları şunu biliyorlar: Konuşacak olsalar, yeriliyor, saldırıya uğruyorlar. Alçakgönüllülük edip sussalar, susuşlarından sözedecekler bu kez, gürültüyle yermek için onları.

Bu gürültü - patırtının ortasında yazar, sevgili düşünceleri ve hayalleriyle başbaşa kalmak için bir kıyıya çekilmeyi umamaz artık. Şimdiye dek, tarih boyunca çekimserlik, iyi kötü, mümkün olmuştu. Bir şeyi benimsemeyen susabilirdi çokluk, ya da başka şeyden sözederdi. Bugünse değişti herşeyi; susuş bile korkunç bir anlam kazanmaktadır. Çekimserliğe de bir seçme gözüyle bakıldığındanberi, yerilse de övülse de bu durumda sanatçı ister istemez yükümlüdür. «Yükümlü oluş» burada bana «bağlı oluş» tan daha doğru görünüyor. Gerçekten, sanatçı için söz konusu, istemli bir bağlı oluş'tan çok, zorunlu bir askerlik görevidir. Her sanatçı, çağının kadırgasına binmiştir bugün. Orada kaderine boyun eğmelidir: bu kadırga ringa balığından koksa da; kürekçibaşı sayısı pek çok olsa ve üstelik dümen yanlış tutulsa da.. Denizin ta ortasındayız. Sanatçı da başkaları gibi sırasınca küreğe asılmalıdır, elinden gelirse ölmeden; açıkçası yaşamaya ve yaratmaya devam ederek..

Doğrusu, kolay değil bu. Sanatçıların eski rahatlarını aramalarını anlıyorum. Değişme bir parça sert oldu. Gerçekte, tarihin sirkinde her zaman bir kurbanla bir aslan vardı. Birincisi sonsuz avuntularla destekleniyordu, ikincisi de kanlar içindeki tarihsel besinle. Ama sanatçı buraya gelinceyedek seyirci yerindeydi. Boş yere ya da kendi uğruna, en çoğundan, kurbana cesaret vermek ve aslanı, iştahından bir parça alıkoymak için sesleniyordu. Şimdi tam tersine, sanatçı bulunuyor sirkte. Sesi, zorunlu olarak, aynı değil; çok daha az kendine güvenli.

Sanatın bu sürekli zorunlulukta neler kaybedebileceği açıkça görülüyor. Önce rahatlık ve Mozart'ın yapıtında soluklanan o kutsal özgürlük.. Yapıtlarımızdaki hırçın ve inatçı hava, onların tasalı alınları ve birden _ yıkılışları daha iyi anlaşılıyor. Yazardan çok gazetecimizin, Cézanne'dan çok resim izcimizin oluşu; Harp ve Sulh'le Parma Manastırı'nın yerlerini aşk ve serüven romanlarının alışı, bununla anlatılabilir. Olayların bu durumu karşısına «insancı yakınma»yı koymak mümkün elbet; Ecinniler'deki Stephan Trophimovitch'in bütün gücüyle dilediği «maddeleşmiş takaza» olmak.. Üstelik bu kişi gibi, yurttaşlığın doğurduğu acı nöbetlerine tutulabilir insan.. Ama bu acı gerçekteki hiçbir şeyi değiştiremez. Bana kalırsa çağa katılmak _ o çağ ki bütün gücüyle bunu istiyor ve artık sevgili ustaların, kamelyalı şairlerin, koltuğuna yaslanmış dahilerin sonu geldiğini soğukkanlılıkla karşılamak gerek. Bugün yaratmak, tehlike içinde yaratmaktır. Her yayın bir eylemdir ve bu eylem hiç affetmeyen bir yüzyılın tutkularına açıktır.. Öyleyse bunun sanata zararlı olup olmadığını bilmek değildir sorun. Bütün sanatsız yaşayamayanlar için sorun ve sanatın anlamı, olsa, olsa, bunca ideolojinin koruyucuları arasında (bunca kiliseye karşılık böylesine yalnızlık!) bambaşka bir yaratma özgürlüğünün nasıl mümkün kaldığıdır.

Bu durumda sanatın, devlet kuvvetlerinin tehdidi altında olduğunu söylemek yetmez. Yoksa sorun gerçekten kolay olacaktı: sanatçı döğüşür ya da boyun eğerdi. Döğüşün doğrudan doğruya sanatçının içinde başladığı görüldükten bu yana, sorun, daha da karışık ve öldürücüdür. Toplumun birçok örneğini verdiği sanat kininin etkisi yok pek. Çünkü o kin, sanatçıların kendilerince sürdürülmekte bugün. Bizden önceki sanatçıların kuşkusu, onların özel yeteneklerine dokunuyordu. Bugünkülerinse, sanatlarının gereklerine, do-

GÜZ

Güz güz, şimdi turnalar çığlık çığlığa göklerde,
Bir metal sırtı Konya yalnızında, ölüm orda hemen orda,
Kadınlar aşağıda, en yalnız ışıkta, hep aşağıda kadınlar ıssızda,
Süre güçlü yüreklerimiz için, inanan yüreklerimiz için
Birşeyin olduğunu düşüne düşüne bir akşam kaskatı bir dünyada, yeniden yaşanması gereken birşeyin,

Kan orda, yara ağzında ışıl ışıl,
Toprağın üstünde boşlukta donmamış daha titriyor rüzgârda,
Boşuna bir kış ikindisinde, yok bir kış ikindisinde başkalaşan umutta
Aşağıda derede balığın gitiği saatte, işte yaşam işte ölüm...
İşte bir ağızdan söylenen şarkılar sonra en güzel sevinç, —
Kardeş yaşantının gölgesinde bizim süremizde, o sevinçte, göz yaşında eşit olduğumuz sürede...
Neler kalıyor geride, rüzgârda ne çok şey düşünüyor insan.

sabri altınel

layısıyla kendi öz varlıklarına dokunmaktadır. Racine, 1957 yılında yaşasaydı eğer, Edit de Nantes'ın korunması uğruna savaşacak yerde Bérénice'i yazdığından dolayı özür dilerdi.

Sanatın sanatı yönünden böyle ortaya konuşunun birçok nedenleri var; ancak en önemlilerini elde tutmamız gerek. Bu durum, en çoğundan, çağdaş sanatçının yalan ya da hiçten sözetmek duygusuyla tarihin yoksulluklarına önem verip vermediğini gösteriyor. Çağımızı niteleyen «şey» gerçekten de yığınlar arasındaki kopukluk ve onların çağdaş duyarlık önündeki yoksul durumlarıdır. Onların varoldukları biliniyor; oysa unutulmalarına doğru bir eğilim vardı. Bilinmeleri de seçkinlerin, sanata bağlıların ya da başkalarının eksizsiz olmaları için değil, hayır, inanalım buna; yığınlar daha güçlü olsunlar ve unutulmalarını önlesinler diyedir.

Sanatçının bu çekilimine, daha az soylu, başka nedenler de var. Ama bu nedenler ne olursa olsun, aynı amaçta birleşiyor: Yaratıcının kendine olan inanı ilkesine saldırarak özgür yaratıcılığın cesaretini kırmak. «Kişinin kendi dehasına bağlılığı diyordu, görkemli bir biçimde Emerson, inançların en eksiksizidir.» Ve ondokuzuncu yüzyılın bir başka Amerikan yazarı ekliyordu: «Kişi kendine içten-bağlı kaldığı ölçüde, değil yalnız hükümet ve toplum, herşey onun düşüncesine katılır; güneş, ay ve yıldızlar bile..» Bu eşi görülmemiş iyimserlik artık ölmüşe benziyor. Sanatçı, çoğu durumlarda kendinden ve varsa eğer, ayrıcalıklarından utanmaktadır. Herşeyden önce onun kendi kendine sorduğu şu soruya karşılık vermek gerek: sanat, yalan bir lüks müdür?

25 Nisan 1962 günü MELİH CEVDET ANDAY'ın Türk _ Alman Kültür derneğinde yaptığı bu konuşmayı ses alma makinasından yazıya geçirdik. İsteğimizi anlayışla karşılıyan arkadaşımıza ve Türk - Alman Kültür derneğine teşekkür ederiz.

ŞİİR ÜSTÜNE KONUŞMA

•

Melih Cevdet Anday

Efendim zahmet edip geldiğiniz için teşekkür ederim. Bu toplantıyı düzenleyenlere de teşekkür ederim, az kalsın ben gelemiyecektim, hastalanmıştım, bu yüzden gereğince hazırlanamadığım için özür diliyorum. Zaten bu toplantıyı hazırlıyanlarla bundan iki ay önce konuşmuştuk, konuyu da sonradan hazırlarız demiştik. Ona pek fırsat olmadı ben de gazetelerde dergilerde gördüm bugün olduğunu; konuyu da, sanatı üzerine konuşacak deniyor, zannediyorum ki burada benden evvel konuşan öteki sanatçılar için de gazetelere dergilere verilen ilânlarda hep öyle yazılı idi. Sanatı üzerine konuşacak diye. Ben doğru bulmuyorum bu sözü; çünkü her sanatçının bir sanatı var, gibi bir anlamı çıkıyor, bu sözün. Sanatçı kendi sanatı üzerine konuşuyor... demek ki sanatçının kendine özgü bir sanatı var. Kolay şey değildir bu. Otuzar otuzar ayrılsa belki o vakit olur, ama herkesin kendi sanatı.. kolay değil, onun için ben de güçlük çekeceğim kendi sanatım üzerine konuşmaktan. Yalnız bu söz bizim sanat hayatımızın bir gerçeğini de anlatıyor gibi göründü bana. Gerçekten de bizde herkesin kendine özgü bir sanatı olduğu sanılıyor.

HERKESİN KENDİNE ÖZGÜ BİR SANATI VARDIR, DEMEK DOĞRU MU?

Peki ne demektir bu herkesin kendine özgü bir sanatı olması. Başka sanatçılarınkinden farklı bir sanatı olması demek.

E bu ne ile sağlanabilir, işte ona kişilikle sağlanabilir diyorlar. Demek ki herkesin bir kişiliği olacak, o kişilik te kendine özgü bir sanat yaratacak. Değil mi efendim yani böyle bir anlam çıkıyor. Bizim sanatlarımızda edebiyatımızda, şiirimizde kişiliğe çok önem veriliyor, kişilik aranıyor. Şiire özenen bir genç diyelim mutlaka önce bir kişiliğim olsun, ondan sonrası kolay diyor.

Demek ki kişilik edinilirse, o kişiliğe uygun, kendine özgü bir sanat edinilebilir. Evet bu kişilik nedir, ben bu mesele üzerinde durmak istiyorum. Sanatçı kişiliği nedir, sanatçıya nerden gelir; daha doğrusu, bu kişilik bir yerde gizli de, sanatçıya, o gizli olan kişiliği bulup ortaya çıkarmak mı düşüyor, yoksa bu kişiliği yaratmak mı lâzımdır? Bence bu soruya verilecek cevaplara göre bizim sanatçılarımızı iki kümede toplamak mümkün olur sanıyorum. Şöyle ki: anlatılacak bir

kişiliği olduğuna inanan sanatçılar heyecan larına, duygularına kulak vereceklerdir. Heyecanları duyguları ne kadar başka ise, ne kadar zengin ise kişilikleri de o kadar başka, o kadar zengin olacaktır. O halde bütün iş bu heyecanları, duyguları ortaya çıkarabilmek. O ortaya çıktı mı mesele yok. Dahası da var, yani bu mantıkla daha ileri gidilebilir. Şöyle düşünülebilir meselâ. Benim şiirim, sanatım soylu bir şiir, soylu bir sanat olması için, benim soylu bir kişiliğim olması gerekir. Demek ki ben üstün bir kişilik isem benim şiirim ve sanatım da üstün bir sanat, üstün bir şiir olur.

Gibi bir anlama kadar gelip dayanır.

KİŞİLİK VE İLHAM ANLAYIŞI

Tabii bu mantık ilham meselesini de ortaya çıkarıyor. Esin dediğimiz şimdi türkçesi ilham kelimesini de karşımıza çıkarıyor. İlham da bu anlayışa göre değişir, yani anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanan sanatçının ilham anlayışı ile bir kişiliği olduğuna inanmıyan bir sanatçının ilham anlayışı birbirinden farklı olacaktır. Şöyle ki anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanan sanatçı heyecanlarını, duygularını anlatmıya kalkacaktır, yaşadıklarını tutkularını anlatmıya kalkacaktır. Heyecanlarını başıboş bırakacaktır, ne kadar başıboş bırakırsa o kadar ilhamına çok yaklaşacaktır.

E anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanmıyan bir sanatçı için böyle bir ilham anlayışı yersiz düşer. Yalnız burada başka bir soru akla geliyor. Anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanmamak bir sanatçıya yakışır mı? ya da başka türlü söylersek, anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanmamak sanata aykırı değil midir? Yaratıcılığı öldürmez mi? Çünkü daha basite indirgersek konuyu, şöyle demek gerekir: sanatta yaratıcılık düpedüz kişisel bir çabanın ürünüdür. O halde kişiliğine güvenmiyen sanatçı yarattığı ürüne de güvenmiyor demektir. Böyle bir güvensizlik ortaya çıkar.

Onun için bu soruyu ortaya atıyorum. Evet gerçekte böyle bir güven gerekli. Gerekli ama o güven anlayışı da demin gene benim iki kümeye ayırdığım sanatçıların görüşüne göre belirlenir yani bakın nerelere kadar gidebilir bu iş. Geçen sene buraya bir İngiliz şairi gelmişti onunla bazı arkadaşlar yemekte buluşmuşlardı, konuşmuşlar; bana bir arkadaşım bu konuşmaları nakletti. Yalnız dedi ki ben bu İngiliz şairini sevmedim, neden dedim, çünkü dedi Eliot en büyük şairdir diyor dedi, Eliot dilinden düşmüyor dedi. Eliot aşağı, Eliot yukarı. Yani ne var bunda yadırganacak? Bir şaire yakışmaz dedi. Bakın buralara kadar geliyor bu kişilik anlayışı.

Demek istiyorum ki anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanan bir sanatçı, dediğim sanatçı kendi yaşıyan varlığını aşağılatmadan sanatçı kişiliğinin özgünlüğüne inanamaz, vazgeçemez. Özgünlüğünden, orjinalliğinden vazgeçemez. Yani düpedüz kendi yaşaması izzeti nefis meselesidir âdeta; yani öyle birşeydir. Sanatçı için bir izzeti nefis meselesidir. Hakikaten tutarlı bir mantık. Başka bir şairi beğenmiyecek. Şimdi, öyle bir şey oluyor ki o halde ne kadar ozan varsa, o kadar şiir anlayışı... ve hepsi de bunların birbirinden üstündür. Böyle bir çelişki de var bunda. Hadi o çelişki üzerinde durmayalım. Ama bu anlayış demek ki böyle bir kişilik anlayışı sanatçıyı ille herkesten üstün görmeye kadar götürüyor. Yani kendine güven böyle bir netice de yaratıyor. Oysa anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanmıyan bir sanatçı acaba yaratamaz mı? Yaratıcılığı kesilir mi? bence kesilmez. Yaratıcılığına engel birşey yoktur onun. Yani adam anlatılacak bir kişiliği olduğuna inanmadığı için duygularını heyecanlarını gemler, durdurur. Durdurdukça yaratıcılığının daha çok artacağına inanır. Neden, çünkü dışarıya dönüktür onun kafası. Yani şöyle diyelim: duygularını aklına çarptıkça içine kapandıkça değil, dışarıya açıldıkça daha çok yaratıcı olacağına inanır. Yani onun için ilham meselesi, ilham meselesi de onun için reddedilecik bir mesele değildir, asıl ilham onun için lâzımdır. Çünkü kendini dinlemek daha kolay şeydir. İlham için daha kolay birşeydir ama, bu kadar dışarıya açık kendini baskı altında tutan ve bunun dışında herşeye bu kadar aklını açan bir sanatçi için ilham daha gerekli birşeydir ama, burada ilhamın anlamı biraz daha değişiyor. Yani ilham burada biraz mistik anlamını yitiriyor; bir hesap kitap işi, bir bilgi işi haline geliyor. Zarar yok ama böyle bir ilham anlayışı ile de yaratıcılık pek âlâ mümkündür. Şimdi kişilikten il-

hamdan buraya kadar geldik. Gerçi benim yaptığım bölümleme, kesin bir bölümleme değildir, edebiyatlarda sanatlarda zaten kesin bölümlemeler pek tutmaz.

GÜZELLİK: ORTAK ÇABA ÜRÜNÜDÜR.

Ama bir anlaşma kolaylığı olsun diye de gerekli olur bazan. Gerçekten de benim bu yaptığım tasnif konuştuğumuz bu meselede daha iyi bir anlaşmaya varmak için gerekli gibi görünüyor. Meselâ güzelliğin, görece olması meselesi var, güzellik görecedir, herkese göre değişir deniyor, bir defa doğru değil bu, çünkü güzellik üzerinde, güzel şeyler üzerinde pek âlâ anlaşabiliyoruz. Mesela modaların güzelliği üzerinde anlaşıyor insanlar, sanatların güzelliği üzerinde de anlaşıyorlar. O kadar tek tek ayrılmıyor, o kadar anlaşmazlık yok.

Ama şöyle denebilir: yaratılan güzellik, hiç olmazsa yaratıldığı anda benzeri olmadığı için görecedir, bilemeyiz onun kimler tarafından beğenilip beğenilmiyeceğini, böyle bir şey söylenebilir. Bu görecelik bile su götürür birşeydir. Çünkü o henüz, başkası, benzeri olmıyan, yeni yaratılan güzellik, gene de ortak bir çabanın ürünüdür, bir tek sanatçının elinden çıkmıştır ama gene ortak bir çabanın ürünüdür. İşte bunu Eliot çok iyi anlatıyor. Diyor ki:« bugünü, geçmişle yönetiriz, geçmişi bugünle değişikliğe uğratırız» diyor. Yani geçmişle bugün arasında öyle bir canlı münasebet kuruyor ki, geçmiş olmadan bugünü yaşıyamıyoruz. Bu demektir ki bugüne ait olan yaratıcılığın kökleri geçmişte demektir. Böyle ortak birşey kuruyor, hatta daha da ileri gidiyor; diyor ki o, bir sanatçının ilerlemesi demek, kişiliğini sürekli olarak söndürmesi demektir diyor. Kişiliğinden vazgeçmesi demektir, düşünün yani deminki anlatmak istediğim şeye tam zıt bir şey söylüyor Eliot, hatta şöyle de bir örnek veriyor: «Küçük bir odacıkta, iki tane gaz bulunsa mesela bir hidrojen gazı, bir de sülfür dioksit gazı bulunsa bu odacığa bir pilatin çubuk koyduk mu bu iki gaz sülfirik asit yapar. Ama pilatin hiç işe karışmaz. Katalizör dediğimiz vazifeyi görür ve çekilir. İşte sanatçı böyle bir vazife görür diyor. Düşünün kişiliği ne kadar yok edici bir anlayışı ileri sürüyor.

Eliot'a gelmişken şunu da söyliyeyim: Eliot, bu ortak çabanın mahsulüdür sanat, sanat ürünü bir ortak çabanın ürünüdür diyen Eliot bu kadar, böyle bir ortak geniş bir ortaklık dairesi kurduğu halde romantikleri yadsır, romantik sanatçıları sevmez. Onun için sanat demek klâsik sanat demektir. Onun da gene bu dairenin dışında tuttuğu bir sanat kolu var demektir; o klasik sanatı şöyle tarif ediyor: klasik sanat katolik kilisesi demektir diyor. Biraz tuhaf bir benzetme ama, düşününce anlaşılıyor, bir doğru tarafı var. Nasıl katolik kilisesi diyor bireyin dışında, ve reddedilemiyecek soyut bir egemenlik ise klasik sanat ta öyledir, yani bireyin dışında reddedilemiyecek soyut bir egemenlik.

KLASİK SANAT VE BİZİM DİVAN ŞİİRİMİZ

Tabii klasik sanat içinde, katoliklik içinde söylenecek daha başka sözler vardır ama, bu sözlerde hakikat en bir tutarlılık var. Buradan da gene deminki söylediğim şeyleri anlatacak bazı şeyler çıkıyor, bizim dışımızda oluyor kaynakları sanatın. Bizim dışımızda oluyor, böyle toplumca bir şey oluyor. Toplumcu değil. Toplumca bir çabanın ürünü oluyor. Demek ki böyle sayanlar olduğu gibi, sanat yaratıcılığını böyle saymıyanlar da var. Onların, bizim üzerimizdeki etkilerine belki gelmek doğru olacak, çünkü romantiklikle klasiklik dedim. Bir.., gene bir arkadaşım anlattı: Fransada bir Fransız şairi bizim şairlerden seçmeler okumuş, o Fansız şairi demiş ki sizin şairlerinizin hepsi romantik. Elbette tam doğru bir söz değil ama o Fransız şairi üzerinde bizim şiirimizin bu izlenimi bırakması dikkat edilecek birşeydir. Neden bu izlenimi bıraktı? Neden romantik izlenimini bıraktı? Gerçekten de bizim edebiyatımız, batılıların edebiyatı gibi bu klasik, romantik ve modern çağları o sırayla yaşamamış bir edebiyattır. Yani bizim divan şiirimizi tam anlamıyla klasik bir şiir saymaya imkân yok. Bazı benzerlikler var, meselâ deminki anlattıklarıma göre şöyle bir benzerlik ileri sürülebilir, kişiliğin yok edilmesi. Hakikaten de divan şairi kişiliğini yok eder. Yani o mazmunlarla iş görmekten katiyyen çekinmez.

Mazmunlar içinde ufak tefek değişlikler yapmak ona yeter, biraz klasik anlayışa yaklaşıyor. Ama öz'ü olmıyan bir şiirdir bizim divan şiirimiz. Nurullah Ataç şöyle derdi : insanı insan kılmaya yetmez derdi, doğrudur. Güzellikler vardır, böyle bir klasik anlaşıya uygun bir tarafı da vardır, ama insanı insan kılmaya yetmez. Yani bir özü yoktur, diyor. Romantiklere gelince, romantiklerin bizim edebiyatımızda belki daha büyük etkileri olmuştur, daha çok izler bırakmışlardır ama romantizmde bizde sömürülerek yaşanmış bir akım değil. Zannediyorum onun için de bizde çeşitli romantiklikler boyuna sürüp gidiyor. Hatta modernizm kılığında bile gene bir takım romantiklikler sürüp gidiyor. Bunların, çeşitli nedenleri var onların üzerinde durmak belki şimdi yersiz olacak, şöyle birşey söylemek istiyorum: bizim şimdi Avrupaya açılmış olan edebiyatımızın Avrupadan ne gelirse gelsin, batıdan ne gelirse gelsin gibi bir anlayışı var. Öyle ki meselâ bizim en yenici ozanlarımızdan biri romantik diyelim ona isterseniz, romantiği şu anlamda kullanıyorum: âsi, yıkıcı, gelenek tanımaz, yeni bir ozan düşünelim, o ozan meselâ Eliot'u taklit edebilir. Olacak şey değil. İşte demin Eliot'un bazı fikirlerini söyledim. Eliot romantiklikle savaşan şiirini katoliklik gibi böyle kendi dışında bir toplum tarafından tayin edilmiş bir müesseseye benzeten bir şair, bir ozan. Ondan dahi yararlanacak kadar bir durum var, yani bizde batıdan ne gelirse gelsin, gibi bir anlayış var, onun için ki biz gereğince bu dönemleri bir türlü yaşıyamıyoruz, Şimdiden sonra da yaşamakta güçlük çekeceğiz. Yani onları tekrar edemeyiz artık. Klasik etabı aşalım, sonra romantikleri yaşıyalım sona modernizme gelelim, artık olmaz biz bunu yaşıyamayız. Bugün için batıdan bu bakımdan edindiğimiz bazı istifadeler yok değildir, vardır ama o da olduğu gibi alarak değil, yani şunu demek istiyorum: ben de romantikliğe karşı gibi hissediyorum kendimi. Bundan kendi sanatımı anlatıyorum gibi anlamayın ama, böyle bir fikrimi söylüyorum, bu arada ben de romantikliğe karşı görünüyorum. Kendi şiir zevklerimi, sevgilerimi. Yani ben istiyorum ki bizim şiirimiz bir klasik aşı geçirsin. Ama bunu biz kolay kolay yapamayız. Yani şundan dolayı yapamayız. Bundan 300 yıl evvelki Avrupa klasizmi payen'di hristiyan değildi. Bugün Eliot hristiyan bir klasizmi savunuyor. Klasizme orda verilen anlam bile değişmiş. Biz nasıl bir klasik edinebiliriz batıdan, kolay birşey değil. Bana öyle geliyor ki bizim için tek çıkar yol Yunan Latin geleneği temeli üzerine çağdaş bilgiyle kurulacak bir edebiyattır.

BATIYA ÖYKÜNMENİN YÖNLERİ?

Bununla ne demek istediğimi biraz açmak istiyorum: Bizde bir batı hayranlığı, batıya yönelme, batıya öykünme, dediğimiz bir akım var, memleketin bütün aydınları diyebilirim hemen çoğunluğu bu fikir etrafında birleşiyorlar, diyebilirim, batının ne olduğu üzerinde işe sarih, açık seçik anlaşmalara varılmış değildir. Mesela burda bizim konumuzu ilgilendirdiği ölçüde, bir küçük meseleye temas etmek istiyorum; O da batının hristiyan olup olmaması meselesi. Bizim konumuzla ilgili olduğu için bu noktaya değinmek istiyorum. Yani, batı Yunan _ Latindir, hristiyandır, rönesanstır demiyorum, - çünkü Yunan - Latinin canlanması demek - şimdi batıda hristiyanlıkla Yunan _ Latinin payı nedir? Ne kadardır? Şöyle bir iddiayı okuyoruz: batı, hristiyanlığı, Yunan Latin kültürü ile yenebildiği ölçüde batı olmuştur. Batı uygarlığını kurmuştur. Demek ki Yunan - Latindir batının asıl karakteri. Öyle bir iddia var; ama bu iddiaya karşı bugün bile halâ bir takım siyasal ya da edebiyata, sanata değinen münakaşalar üzerinde bile halâ batı hristiyandır fikri öne sürüldüğü çok defa oluyor.

Hristiyan batının, hristiyan olmıyan toplumlarca kabulü bir güçlük çıkarır. Onun için daha önemi olan daha geniş olan batı temel Yunan - Latin'dir demekte ben bir sakınca görmüyorum. Çağdaş bilgiden de şunu anlıyorum. Gene deminki bölümlemeye geleceğim, iki tip sanatçıdan bahsetmiştim, bunlardan birini şimdi demin romantik diye adlandırdığım - daha başka bir isimle de adlandırabiliriz meselâ bireyciler diyebiliriz. - hani kendilerini, dinliyenler, düşündüklerine inananlar, kendilerini kendi içlerinde arıyanlar

bunlara anlaşma kolaylığı olmak üzere bireyciler diyelim, sonra Eliot'un öğütlerine uyarak daha ortak çabalarla sanatlar yaratmak istiyenlere de, isterseniz klasik sanata yönelmiş olan sanatçılar diyelim. Bunların da çeşitleri tabii olacaktır. Evet şimdi bu bölümlemeyi tekrar göz önüne alınca şöyle bir durum ortaya çıkıyor: acaba bizim kendi heyecanlarımız, duygularımız işte yeni bir kelimeyle kendi yaşantılarımız dışında bizim ilhamlarımızı yönetecek olan o ortak güç, o ortak kuvvet nedir? Yani edebiyat içi bilgi ve edebiyat dışı bilgi diye iki türlü bir bilgi ileri sürebiliriz değil mi efendim? Şunu kastetmek istiyorum: daha çok klasik akımdan yana olanlar bir sanat bilgisinin önemi üzerinde dururlar ki doğrudur bu. Yani bu bir zanaattır bunun bir işçilik yönü vardır, elbette öğretisi de vardır, bunlar bilinmelidir. Ama bu yeter mi? yani bir sanatçıya yalnız kendi sanatının bilgisi yeter mi? Bunun dışında ne gibi bilgilere daha ihtiyacı vardır? Bu sualin cevabından bir sonuç çıkarmak istiyorum. Meselâ bakın böyle bir noktada Eliot'dan yararlanamıyağız. O çünkü bir hristiyan, bir ortak uygarlığa dayanmak istiyor, ama ortak uygarlık hristiyan bir uygarlık. Kendi toplumunun, yalnız İngilterenin değil, bütün Avrupanın edebiyatını bir ortak çaba sayıyor, ama onda da kesin bir açısı var, hristiyan ve klasik bir açı var şimdi demin anlattığım sebeplerden dolayı biz bundan kolaylıkla düpedüz faydalanamayız. Bizim de edebiyat dışı böyle bir takım güvenlerimiz, böyle bir takım bilgilerimiz olmalı. Ama bu bilgiler bu günkü avrupalı bir şairin güvenleri, bilgileri gibi olamaz. İşte ben ona çağımızın bilgileri diyorum.

ÇAĞIMIZIN BİLGİLERİ

Çağımızın bilgilerini edinelim. Şimdi Eliot diyor ki; böyle bir ortak çabanın ortak bir sözcüsü olur. Sanatçı diyor. E kolay mıdır ortak sözcü olmak bu gün Gene Brecht'in bir kitabında okudum, bu günlerde çıkmış. Şey diyor Brecht: çarpışan sınıfların mevcut olduğu toplumda ortak sözcü olamaz diyor. Doğru değil mi? Yani biz ortak sözcülük, ortaklık, ortak çaba meselesini demek ki Eliot'un anladığı gibi anlıyamayız. Bizim gerçeklerimiz, bizim dünya görüşümüz buna engel olur. Yani toplumca da elverişli değiliz demek istiyorum: Ayrıca bir sanatın bilgisi sadece sanatın bilgisi, insanca bir bilgiye yönelmediği ölçüde bana tehlikeli de gibi geliyor. Yalnız güzel sanatlardan bahsederek söylemiyorum? Bir teknik korkusu gibi anlatmak istiyorum. Bir teknik bilginin korkusu gibi anlatmak istiyorum. Meselâ geçenlerde dinledim, benim bir akrabam—... Boya mütehassısıdır kendisi boyacılık üzerine bir kitap yazmış, kalın bir kitap. 15 bin lira lâzımmış bastırmak için, bulamıyor, 15 bin lirayı, işte nereye müracaat ettiyse bastıramıyor, Maarif vekâletine de müracaat etmiş ve dedim ki diyor, şu klâsikleri basacağınıza bu kitabı basın memleket kalkınmak istiyor filan filan falan.. Yani boyacılık meselesini klasiklerden daha önemli sayan zihniyet neye delalet eder? Bu beni çok düşündürdü. Bizim Yunan latin klasiklerini okumamız boyacılığı öğrenmemize karşıt değildir ki.. Sonra Yunan Latin klasiklerini bilmeden boya da boyayamayız gibi geliyor bana.

Yani Yunan Latin klasikleri ya da bir humanist kültürsüz olan teknik tehlikeli bir şey olabilir. Çok tehlikeli olur, Bunun yüzünden en medenî toplumlar bile en vahşi toplumları aratacak tehlikelere düştüler. İşte geçen savaşta Almanyanın İtalyanın düştüğü durum budur. Onun için teknik bilgi, teknik bilgi yetmez. Onu insani bilgiye yönelen edebiyat dışı bilgilerle beslemek gerekir. Bizim o bilgimizi işte çağdaş Yunan Lâtin üzerine kurulu çağdaş bir özgürlük bilgisi diye adlandırıyorum. Böyle bir bilgiyle biz pek âlâ sonuçsuz gibi gelen bana, verimsiz gibi görünen bireyci atılımları, çeşitli modernlikleri bir yola koyabiliriz. Kanalize edebiliriz; onlar olmasın demek istemiyorum. Yani bu günkü şey', anlamsızlığı da - yani yeni münakaşa dolayısı ile söylemek istemiyorum. - Bu tutmazlığı da ortadan kaldırabiliriz. demek istiyorum.

Müsaade ederseniz benim söyleyeceklerim bu kadar efendim.

sabahın seher vaktinde

Yüzünün öptüğüm yanı artık çekimser kalamaz
Binlerce bayrakla açılmış yürüyor
En önde gideni tanıyorum Bayazıt'ta görmüştüm
Bir daha padişah geçemez bu sokaktan
Düzme mahkemeler kurulamaz.

Seninle sarılıp sabahlara kadar uyumamışız
Bir cumartesi pazar olmuş kollarım arasında
Kollarım arasında bıçağı duymuyorum
Yanyana kenarında pencerenin
Sen taşını eteğinde taşımışsın her sabah
Ben ellerimde taşımışım her akşam.

Çocuğumuza bakıyoruz, evimize bakıyoruz, dünyaya bakıyoruz
Bütün sarılı kollar arasında
Güllerin gelinciğin arasında
Yüzünün öptüğüm yarısında
Kötüye geçit yok
Buğday tarlaları çiğnenemez bir daha
Nükleer denemeler yasak.

Berin Taşan

ANDRÉ GİDE'İN YAZISI

Dostoyevski'nin Romanı

Çeviren :

azra erhat

Dostoyevski'yi Batı mantığı adına yermemizin başlıca sebebi, kişilerinin hesapsız, kararsız, hattâ bazen sorumsuzca davranışlarıdır sanırım. Yüzlerinde bir deli maskesi taşıyan kişiler yaratır. Gerçek hayatı anlatmaz, karşımıza birer kâbus çıkarır diyorlar. Bu görüş bence yanlış, ama şimdilik onu da kabul edip, Freud ile birlikte, gerçek hayatımızın hareketlerindense, rüyalarımızda daha çok samimilik bulunduğunu söylemekle yetineceğiz. Bakın, Dosteyevski rüya üstüne ne diyor : «Düşlerimiz mantıksızlıklar, imkânsızlıklarla doludur, ama bunları hiç şaşmadan hemencecik benimseriz, öte yandan da kafamız olagan üstü bir kuvvetle işler. Uyanıp, gerçek dünyaya karıştığımız zaman, düşün bizden ayrılırken çözemediğimiz bir sırrı da alıp götürdüğünü daima ve bazen de tam bir kesinlikle duymamızın sebebi nedir acaba? Düşünüzün gerçeğe aykırı yönlerine gülersiniz, ama bu saçmalar kumkumasında bir fikir, gerçek bir fikir, gerçek hayatımızla ilgili bir şey, gerçekten var olan, gönlümüzde he zaman var olan bir şey bulunduğunu da sezersiniz, beklediğiniz bir kehaneti düşünüzde duymuş gibi olursunuz...» Budala c. 11 s. 185).

Dostoyevski'nin burada rüya için söyledikleṙini kendi kitaplarına uyguluyabiliriz, anlattıklarını bazı rüyaların mânasızlığı ile bir tutmağı bir an olsun aklımdan geçirdiğim için değil de, onun kitaplarını okuduktan sonra uyanınca, «Gerçek hayatımızın» gizli kalan bir noktasına dokunduğunu duyduğum için. Bazı kafaların Batı kültürü adına Dostoyevski'nin dehasını inkâr etmelerinin sebebini burada bulabiliriz, sanırım. Çünkü yalnız Fransız edebiyatını değil, bütün Batı edebiyatını gözden geçiriyorum da, görüyorum ki, tek tük istisnalar bir yana, roman ancak insanların aralarındaki alış verişi inceliyor. Bu, duygu veya fikir alış verişi, aile de, toplum da, sosyal sınıflar arasında alış veriş olabilir, ama hiç biri, hemen hiç biri Dostoyevski'nin romanlarında başlıca konu olduğu gibi, kişinin kendi kendisi veya Tanrı ile alış verişini ele almamıştır.

Dosteyevski'nin yarattığı mucize, canlandırdığı sürü ile kişiden her birini ilkin kendi kendisi ile ilgili olarak göstermesidir. Her kişi kendine has sırrı, çetrefil meselesi ile karşımıza çıkar. Mucize, her kişinin bu meseleleri yaşaması, daha doğrusu meselelerin kişiler sayesinde yaşamalarıdır. Meseleler insanlaşıp, birbirleriyle çatışır, çarpışır, neticede de gözümüzün önünde ya can çekişir, yahut da zaferi kazanırlar.

Dostoyevski romanının ele almadığı büyük mesele yoktur. Ama hemen şunu da söyliyeyim ki, hiç bir meseleyi soyut olarak ele almaz, fikirler onda hep kişiye bağlı olarak belirir; onların daima nisbî, bu kadar da kuvvetli olmaları bu yüzdendir. Kimi kişisi Tanrı ve ölümsüzlük üzerindeki görüşüne ancak bir kaç gün veya bir kaç saat sonra öleceğinden dolayı varır (Budaladaki Hippolyte), bir başkası Nietzsche'yi haber veren bir fizikötesi sistemini bir çeyrek saat sonra intihar etmek zorunda kaldığı için kurar, öyle ki onun sözlerini dinlerken bu görüşe kendini öldürmek zorunda kaldığı için mi vardığına, yoksa ona vardığı için mi kendini öldürmek zorunda olduğuna karar veremeyiz. Nihayet bir başkası, yâni prens Muişkin en üstün, tanrısal sezişlerini sara krizinin yaklaşmasına borçludur. Bu sebeptendir ki, Dostoyevski'nin romanları dünyanın en fikir dolu romanları - az daha kitapları diyecektim - olmakla beraber, hiç soyut değil, tanıdığım en canlı romanlar, kitaplardır.

BARUT

Süngülerin pırıltısı ellerim omuzları
Dikenli teller böler sevgiden dağlarımı
Özlemin sınırları vurur kapılarına
Aralık perdelerden korkular bakar gibi

Büyür ormanlar şimdi umutlu yarınlara
Karanlığı bir yorgan gibi çekip üzerlerine
Sevgimizi gizleyip kaçıyoruz dağlara
Olgun bir şeftalinin korkunç yalnızlığına

O ak savaş yerinin özlemi damarlarda
Kurşunlarla yazılan bir ölüm yazıtıdır
Şimdi bir leke gibi silinse de mermerler
Çocuklar uyanmıştır çocuklar kavgadadır

Dadaloğlum bir gün kavga kurulur
Özgürlük rüzgârından bir nefes belki diye
Güvercinler kanadına zincir vvurulur
Vurulur bre aman koman kavgayı koman

Satılmış sevgilerin taç giyen ağlaması
Kurşun bir ölüm olup çökerken akşamıma
Boğup korkularını salon rakılarında
Trampeıler çalıyor uzak sıkıntılara

Korkunç parıltılı zincirler ellerimde
Sokakların kazılmamış siperlerinde
Ölümün utandığını bile duymadan
Kafa karış oynar çocuk demir leblebilerle

Ateşten lâleler açarken gökyüzünde
Geceleri Türkiyeyi düşünmek çiçeklerde
Hep aynı türküleri söyledik de bunca yıl
Neden ısınmıyoruz hep aynı güneşlerle

A. Aydın HATİPOĞLU

Fakat bu kişiler ne kadar kuvvetli olursa olsun, hiç bir vakit insanlıktan sıyrılıp, temsili olmazlar. Klâsik Fransız komedisindeki kişiler gibi birer tip haline gelmezler, fert olarak kalırlar. Dostoyevski ön plâna aldığı büyük kişilerini kendi çizmez de, bırakır kendi kendilerini çizsinler. Kitap boyunca onlar hep değişen, hiç bir zaman bitmeyen portrelerini çizerler. Başlıca kişileri hep gölgede gelişme halindedir. Bu bakımdan Dostoyevski kişilerini tam bir mantık içinde çizmeğe çok dikkat eden Balzac'tan ne kadar farklı! Birinde David'in kalem çizgilerini, öbüründe Rembrandt'in kudretli boyalarını görürüz. Resimleri öyle mükemmel bir sanatın meyvasıdır ki, arkalarında bunca derin düşünce ufukları açılmasa bile, eminim, Dostoyevski gene de bütün romancıların en büyüğü olarak kalırdı.

Çeviren : Azra ERHAT

Hiroşima Sevgilim

filmin ön senaryosu

YAZAN :

MARGUERİTA DURAS

ÇEVİRİ :

REKİN TEKSOY



EMMANUELLE RIVA

HIROSHIMA MON AMOUR (Hiroşima Sevgilim) : **Yapım** : Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Company Ltd., ve Pathe Overseas Productions. **Rejisör** : Alain Resnais. **Senaryo ve diyalog** : Marguerite Duras. **Fotoğraf yönetimi** : Sacha Vierny ve Takahashi Michio. **Montaj** : Henri Colpi, Jasmine Chasney ve Anne Sarraute. **Müzik** : Georges Delerue ve Giovanni Fusco. **Oynayanlar** : Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson.

1957 yazı Ağustosunda, Hioşimadayız.

Otuz yaşlarında bir fransız kadını da Hiroşimadadır. Barış üstüne çevrilecek bir filimde oynamak için gelmiştir buraya.

Olay, kadının Fransaya dönüşünün öngününde başlar. Oynadığı film sona ermiştir. Çekilecek tek bir sekans kalmıştır.

Filimde adı hiç açıklanmayan, bu adsız kadın, Fransaya dönüşünün öngününde bir Japonla (mühendis ya da mimar) karşılaşır. Çok kısa süreli bir sevgi yaşarlar birlikte.

Karşılaşmayı sağlıyan koşullar filimde açıklanmaz. Çünkü önemli olan koşullar değildir. Dünyanın her yerinde karşılaşılabilir. Önemli olan bu gündelik karşılaşmalardan çıkan sonuçlardır.

Rastgele bir araya gelen bu çift, filmin başında görülmez. Ne kadın görülür, ne de erkek. Bunların yerine, baş ve kalça yüksekliğinden vücut bölümleri görülür. Vücutları hareketlidir. Sevgi ya da bunalıma kapılmışlardır. Sırasile külle, çiyle, atom ölümü ile ve sona eren sevişmenin ter damlacıkları ile örtülürler.

Bu biçimsiz, adsız vücutlardan yavaş, yavaş kadınla erkeğin vücutları çıkar.

Bir otel odasında yatmışlardır. Çıplakdırlar. Vücutları dümdüzdür. El değmemiştir.

Neden mi söz etmektedirler? HİROŞİMA'dan.

Kadın erkeğe HİROŞİMA'da her şeyi gördüğünü söyler. Gördüklerini görürüz. Korkunç şeylerdir bunlar. Bir yandan da erkeğin yadsıyıcı sesi, bu görüntüleri yalancılıkla suçlar. Kişiliksiz, irkiltici bir sesle, kadının HİROŞİMA'da bir şey görmemiş olduğunu tekrarlar.

Böylece bu konuşmaları benzetmeli olur. **Kısacası bir bütün konuşmasıdır.** HİROŞİMA üstüne konuşmak imkânsızdır. Yaplabilecek tek şey, HİROŞİMA üstüne konuşmanın imkânsızlığı üstüne konuşmaktır. **Hiroşimayı tanımanın** aldatıcı bir düşünce örneği olduğu önceden kabul edilir. Bu başlangıç, HİROŞİMA'nın bilinen korkunçluğunun, bir otel yatağında anılarak yeniden gözlerin önünden geçirilişi bilinçlidir. Dokunulmazlığı olan konulara karşı bu **saygısızlık** bilinçlidir. HİROŞİMA'dan her yerde konuşulabilir. Bir otel yatağında bile. Rastgele, kaçamak sevişmeler süresince bile. Kişilerin tutkulu vücutları bize bunu anılar. Eğer gerçekten bir saygısızlık varsa, bu HİROŞİMA'nın kendisidir. İki yüzlülüğe sapıp, sorunu bir başka yöne aktarmak doğru değildir.

Hiroşima Anıtı, seyirciye çok kısa bir süre için gösterilecektir. Ama bu **Anlamsızlık Anıtının** seyircinin belleğinde kalan görüntüleri, seyirciyi bir çok ön yargıdan kurtarıp, filmin kişileri üstüne atılacak her şeyi kabullenmeye hazır kılacaktır.

Kişiler de artık kendi öykülerine gelmişlerdir.

Her gün binlercesine rastlanan, yalın bir öyküleri. Japon evlidir. Çocukları vardır. Fransız da evli ve iki çocuk anasıdır. Bir gecelik bir serüvene kaptırmışlardır kendilerini.

Nerede mi? HİROŞİMA'da.

Böylesine yalın, böylesine olağan bu karşılaşma, dünyanın böyle bir sevişmeye en az elverişli kentinde, HİROŞİMA'da olmuştur. HİROŞİMA'da hiç bir şey, açıkça «verilmez». Özel bir tutum, her hareketin, her sözün bilinen anlamına, ek bir anlam daha katar. Filmin başlıca amaçlarından birisi budur. Yani korkunçlukla yapmaktan kaçınmaktır. Çünkü bunun üstesinden Japonlar gelmiştir. Güdülen amaç, korkunçluğu iki kişi arasındaki sevginin aracılığı ile, kalıntılardan çıkartmaktır. Tabii ki söz konusu sevgi ister istemez bir başka tür, «şaşırtıcı» bir sevgi olacaktır. Bu sevgiye dünyanın başka bir köşesinde, üstüne ölümün çökmediği bir yerde rastlansaydı, çok daha az inandırıcı olurdu.

Coğrafya, felsefe, tarih, ekonomi, ırk v.b., bakımından alabildiğine birbirine ırak iki varlık arasında, HİROŞİMA, erotizm, sevgi ve mutsuzluğun evrensel verilerinin pırıl, pırıl bir aydınlık içinde ortaya çıkacağı ortak bir yer (belki de yeryüzünün tek yeri) olacaktır. HİROŞİMA'nın dışında seçilecek her yerde, yapmacıklık üste çıkacaktır. HİROŞİMA'da yapmacıklığa yer yoktur. Ortaya çıkmayı denese bile yadsınması işten değildir.

Uykuya dalarken yeniden HİROŞİMA'dan söz ederler. Ama bir başka türlü. İstekle, belki de farkında olmaksızın doğmakta olan sevgi ile.

Dedikleri hem kendileri, hem de HİROŞİMA üstünedir. Konuşmaları, ilk HİROŞİMA görüntülerinden sonra öylesine birbirine geçip, karışacaktır ki, bunları birbirinden ayırt etmek mümkün olmayacaktır.

Kişisel öyküleri, ne kadar kısa olursa olsun, her seferinde HİROŞİMA'nın üstüne çıkacaktır.

Bu kurala uyulmasaydı, bu film, romanlaştırılmış bir belge filmi olmaktan öteye geçmeyen, ısmarlama filimler arasında yer alırdı. Kurala uyulunca bir çeşit yapmacık belge filmi elde edilmektedir. ama, varılan sonuç, HİROŞİMA'dan alınacak ders açısından, ısmarlama bir belge filminin vereceğinden çok daha inandırıcı olmaktadır.

Kadınla erkek uyanırlar. Kadın giyinirken yeniden konuşurlar. Şundan, bundan ve HİROŞİMA'dan. Şaşılacak bir şey yoktur bunda. Doğal bir davranıştır bu. HİROŞİMA'da olduğumuza göre bu adın geçmesi doğaldır.

Kadın, birden, Kızıl - Hac hastabakıcısı kılığına bürünmüş olarak görülür. (Erdem kılığı sayılabilecek bu giysiler içindeki kadını, erkek yeniden ister. Yeniden görmek ister kadını. O da herkes gibidir. **Tıpatıp** bütün erkekler gibidir. Bu değişiklikde, bütün erkeklere ortak bir erotizm öğesi vardır. (Bitimsiz bir savaşın, bitimsiz hastabakıcısı...)

Kadın da erkeği ister ama onunla yeniden görüşmekden kaçınır. Bunun nedenlerini açıkça belirtmez.

Uyanınca kadının geçmişinden de konuşurlar.

Doğum yeri NEVERS'de, ilk gençliğini geçirdiği bu Nièvre kasabasında, neler olup bitmiştir? Böylesine bağımsız ve böylesine bağlı, böylesine namuslu ve böylesine namussuz, böylesine aydınlık ve böylesine karanlık olmasını gerektiren ne geçmiştir yaşamında? Rastgele sevgilere can atmasının nedeni nedir? Neden sevgi karşısında böylesine korkaktır?

Kadın, erkeğe, NEVERS'de bir gün kendinden geçmiş olduğunu, tıka basa kötülükle dolu olduğunu söyler. Yine NEVERS'de, tam uyuşabileceği biri ile karşılaşmış olduğunu ekler. Tıpkı şimdiki gibi.

NEVERS'deki «olayın», şimdi HİROŞİMA'daki davranışını açıklayıp açıklamadığı konusunda bir şey demez. NEVERS deki olay bir başka şeymiş gibi anlatır. Nedenini söylemez.

Kadın gider. Erkeği bir daha görmemege karar vermiştir.

Ama yine görüşürler.

Öğleden sonra saat dörtte, HİROŞİMA'da Barış Alanı (ya da hastanenin önü). Film operatörleri uzaklaşırlar (operatörler filimde sadece gerçekleri uzaklaşırken görülecektir). Tribünler sökülmekte, bezler yerinden çıkartılmaktadır.

Kadın, (belki) sökülmekte olan bir tribünün gölgesinde uyumaktadır. Barış üstüne, yapıcı bir film çevrilmiştir. Gülünç bir film değildir bu. Bu konuda çevrilenlerle ayni düzeyde BİR başka filimdir.

Çekimi biten filmin dekorlarını çevreleyen kalabalığın içinden bir Japon erkeği geçer. Bu sabahleyin odada gördüğümüz adamdır. Kadını görür. Durur. Ona doğru ilerler. Uyuyuşuna bakar. Erkeğin bakışı kadını uyandırır. Bakışlar. Birbirlerini dayanılmazcasına istemektedirler. Erkeğin gelişi bir rastlantı değildir. Kadını yeniden görebilmek için gelmiştir.

Karşılaşmanın hemen ardından geçit başlar. Çevrilen filmin son sekansıdır bu. Çocuklar geçer, öğrenciler geçer. Dünya barışına yararlı olmak söz konusu olunca nasıl bütün HİROŞİMA akla geliyorsa, bu geçide de bütün HİROŞİMA katılacaktır. Geçit, barok bir geçittir.

Isı çok yüksek, gök bulutludur. Erkek kadına, kendisini sevdiğini sandığını bu geçit sırasında söyler.

Kadını evine götürür. Karşılıklı yaşamlarından konuşurlar. Ama çok kısa olarak.

İkisi de evlilikte mutlu kişilerdir. Bu mutluluğu mutsuzluğa çevirecek davranışlar peşinde koşmamaktadırlar.

Erkeğin evinde sevişirlerken kadın Nevers'i anlatmaya başlar.

Erkeğin evinden yine kaçar. «Yola çıkışından önce vakit öldürmek» için nehrin üstünde bir kahveye giderler. Gece olmuştur artık.

Kahvede bir kaç saat kalırlar. Sevgileri, ertesi sabah kalkacak uçağın kalkış saatinden kendilerini ayıran vakitle ters orantılı olarak çoğalır.

Kadın, NEVERS'de neden kendisinden geçmiş olduğunu bu kahvede söyler erkeğe.

1944'de yirmi yaşında iken NEVERS'de saçlarını kesmişlerdir. İlk sevgilisi bir Alman olduğu için. Adam kurtuluş sırasında ölmüştür. Saçları kesildikten sonra kadın bir bodrumda kalmıştır. ANCAK HİROŞİMA PATLAK VERİNCE bu bodrumdan çıkıp sokakların sevinç dolu kalabalığa karışabilmiştir. Bu kişisel mutsuzluğun neden seçildiği sorulabilir. Nedeni bu mutsuzluğun bir saltlık oluşudur. Vatanının düşmanı olan bir subayı sevmek zorunda kalan bir kızın saçlarını kesmek salt bir budalalık ve korkunçluk örneğidir burada. NEVERS daha önce odada görülmüş olduğu gibi, yine görülür. Kadınla erkek yine kendilerinden söz açarlar. NEVERS ile sevgi, HİROŞİMA ile sevgi bir kez daha iç içe geçerler. Her şey birbirine, önceden bellenmiş bir ilkeden yola çıkılmaksızın karışacaktır. İlk sevgilerini anlatan çiftlerin her gün her yerde yapmakta oldukları gibi.

Kadın buradan da gider. Erkekden yine kaçar.

Otele dönüp duygularını yatıştırmayı dener. Başaramaz. Otelden yine çıkar. Kahveye döner. Kahve kapanmıştır artık. Orada kalır. NEVERS'i yani sevginin kendisini anılar(kendi kendine iç konuşma).

Florida Yol işçileri

•

LANGSTON HUGHES

Çeviri : Coşkun ZENGİN

Ben yollar yapıyorum burada
Şu arabalar için
Uçup gitsinler diye üzerinde

Ben yollar yapıyorum burada
Geçip içinden şu çalı yığınlarının
Düşsünler diye yollara yollar yapıyorum
Aydınlığa uygarlığa.
Yollar yapıyorum
Şu beyaz-zengin baylara
Kurulup yan gelsinler diye arabalarına
Yollar yapıyorum
Ne çıkar ben buralarda kalsam da.

Biliyorum
Bu yollar hepimize yararlı
Ama en çok şu beyaz baylara
Nasıl güzel binerler arabalarına
Yanlarına varmadan edemem
Hiç görmemiştim kimseleri
Böylesine güzel binerken doğrusu ya.
Hey ahbap
Bir baksana bana
Yollar yapıyorum burada.

Erkek kendisini izlemiştir. Bunu sezer. Sevgilerin en büyüğü içinde bakışırlar. NEVERS'deki gibi bir işe yaramayan, bunalımlı bir sevgidir bu. Yani şimdiden unutulmaya doğru yol almaktadır. Dolayısile süreklidir. (Sürekliliği unutma sağlamaktadır).

Kadın erkeğin yanına gitmez.

Sokaklarda dolaşır. **Erkek de kadını izler. Ama bir yabancıyı izliyormuşcasına.** Sırası gelince, rol yapar gibi yanına yaklaşır. HİROŞİMA'da kalmasını ister. Hayır der, kadın. Tüm evrenin tepilmesidir bu. Ortak bir korkaklıkdır bu. (*) Yapacak bir şeyleri kalmamıştır.

Erkek direnmez.

Kadın tren istasyonuna gider. Erkek peşinden yetişir. İki gölge gibi bakışırlar.

Diyecek tek şeyleri kalmamıştır. Ayrılığın yakınlığı bir ölüm sessizliği çökertir üstlerine.

Sevgidir bu. Susmakdan başka bir şey gelmez ellerinden. Son bir sahne kahvede geçer. Kadın bir başka Japonla birliktedir.

Başka bir masada da sevdiği adamı buluruz. Hareketsizdir. Tepkisizdir. Tek tepkisi kabullenmek zorunda kaldığı umutsuzlukdur. Umutsuzluk «varlığını» dize getirmiştir. Kadın sanki artık «başkalarının» olmuştur. Ona da bunu anlamak düşmektedir sadece.

Gün ağarırken kadın odasına döner. Bir kaç dakika sonra erkek kapıyı vurur. Bundan kaçınamamıştır. «Gelememezlik edemedim» diye özür diler.

Odada **hiç bir şey olmaz.** İkisi de korkunç bir güçsüzlük içindedir. Oda «yeryüzünün düzenidir». Kendilerini çevrelemektedir. Bu düzeni artık hiç bozmayacaklardır.

Birbirlerine anlatacakları yoktur. Bir şey yapmazlar. Sadece birbirlerini adlandırırlar. NEVERS diye, HİROŞİMA diye. Çünkü birbirlerinin gözünde bir kişilikleri yoktur daha. Kendilerinin olmayan yer adları vardır. NEVERS'de saçları kesilen bir kadının mutsuzluğu ile HİROŞİMA'nın mutsuzluğu sanki TIPATIP birbirine uymaktadır.

(*) Not : Filmi görenlerden kimis, kadının Hiroşimada kalmakda «karar kıldığını» sanmışlar. Oolabilir. Bir sözüm yok. Biz kadını Hiroşima'da kalmayı tepmenin sınırına kadar getirdikten sonra - filim bitince - bu tepişden geri dönüp dönmediğini araştırmayı gerekli saymadık.

Çeviren : REKİN TEKSOY

Yeni Bir Romana Doğru

Alain Robbe - Grillet

emel dilman

Alain Robbe - Grillet, La Nouvelle Revue Française'de yayınladığı iki manifestoda - «Geleceğin romanına bir Yol» (Haziran 1956) ve «Doğa, Hünanizm, Trajedia» (Ekim 1958, romanda yapılması gereken yenilikleri uzun uzun açıklamıştır. Grillet davranışlarımızın iki noknada değişmesi gerektiğini söylüyor. Birincisi dış dünyayı görüşümüz, ikincisi, düşüncenin iç gerçeğini kavrayışımız. Yazarın deyimiyle, bunlar «Geçmişin derinlik efsânesini kovmak» la elde edilebilir. Yazarın konferanslarında, gazetecilerle yaptığı konuşmalarda, tekrar tekrar söylediği şudur: Müzik ve Güzel Sanatlarda yapılmış olan estetik devrimin, romanda da yapılmasının çoktan zamanı gelmiştir.

Robbe - Grillet, yedi yıl gibi kısa bir sürede, dört önemli roman yayınlamıştır. bunlar, : Les Gommes ,1953), Le Voyeur (1954). La Jalousie (1958), Dans le labyrinthe (1959) adlı romanlardır. Önderliğini yaptığı küçük bir roman yazarı topluluğu, Gillet'nin etrafında toplanmıştır: Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon - Nouvelle Revue Française okuyucuları bu adları pek iyi tanırlar, ayni dergide bu yazarlardan birçok kısa hikâye okumuşladır. Bu yazarlar arasındaki en açık benzerlik, «Geleneksel», «Orta - sınıf» ve «Balzakçı» romana hepsinin karşıt oluşlarıdır.

Robbe - Grillet'nin romanda yıkmak istediği, alışıla gelinmiş hümanismadır. **«Dünyada, ancak öznel bir tanıma elde edebileceğini öne sürerek, hümanizm herşeye sebep olarak, insanı seçmeğe karar verir.»** Yazara göre hümanistler, böylelikle, dış dünyanın tüm eşyası ile insan arasında bir ruh köprüsü, bir beraberlik, bir dayanışma kurarlar. Dahası, bu köprünün aracılığı ile, ruhlarındaki, tüm arzu, özlem tüm duyguları, dış dünyanın şeyleri üzerine dökülür ve onları, aslında habersiz bulundukları bir yüz altına sokar. Edebiyat alanında ise, bu dayanışmanın sonucu, insan ve cansız varlıklar arasında benzerlik bağıntısının aranmasına gidilir, romanda. Böylece, metaforlar (mecaz), benzetmeler, simgeler, alır yürür. Yazarın bu konuda, 1958 manifestosunda verdiği örnekleri sıralayalım: Hava «keyfine tabi», dağ «azametli» olur, ormanın «kalb» inden, vâdinin «kucağında yatan» bir köyden söz edilir. Romanlardan alışılan bu teşbihlerin Türkçe'de hattâ, halk dilime bile yerleştiğini söyleyebiliriz, «asık suratlı» hava, «yüzü gülmeyen» bir bahar, «hüzünlü» bir akşam gibi deyimler, sık sık, işitilir, bizde. İnsan ve eşya arasında, sadece, bir benzerlik, bir karşılaştırmayı ifâde etmek isteyen metafor, insan ve eşya arasında daha derin bir ilgi, bir bağıntı varmış duygusunu uyandırır, örneğin, insan ve eşya arasında bir sevgi ya da nefret duygusunu.

Grillet bu benzetmelerin ve karşılaştırmaların, görüntüye yeni bir bilgi eklemediğini söylüyor. Üstelik, daha ileriye giderek, böyle yapmakla cansız dünyaya, insanlardan gelme bir felâket anlamı da katılmış olunduğunu iddia ediyor. Robbe - Grillet'nin istemediği, cansız varlıkların, görüntünün, insansı duyguların bir aynası, bir vuruşu gibi kullanılmasıdır. Onun görüşüne göre, bu, hem felâkete bir eyilim, hem de yolsuz bir Tanrı yaratmasına doğru atılan bir adımdır.

Ünlü eleştirmen Roland Barthes, Critique'de (Haziran 1954) Grillet'nin ilk romanı, Les Gommes'mu öven bir inceleme yayınladığı vakit, bu romanda, dış dünyanın çok yeni, çok orijinal ve ilginç bir kavranılışını bulduuğnu söylüyordu: «Belirsiz, yumuşak bir felâket anlamı katılmadan karşılanılan bir dış dünya.»

Robbe - Grillet, 1958 de yayınladığı manifestosunun başına, Barthes'tın başka bir makalesinden bir epigraph almakla, kendi yapıtını inceleyen ünlü eleştirmenle ayni fikirde olduğunu ve : «Trajedia sadece insansı mutsuzlukları bir çeşit top-

lama, özetlemedir ve böylece, bir ihtiyaç, akıllılık veya duruluk şeklinde onları haklı göstermek. Bu eylemi reddetmek ve onun tuzağına düşmemek için, tüm teknik çareleri aramak, kaçınılmaz bir ihtiyaçtır, bugün» diyerek onun programını kabul ettiğini belirtmek istiyordu.

Robbet _ Grillet'nin itirazlarını şöyle özetliyebiliriz: Metaforlara itiraz ediyor, çünkü onlardan felâketli bir hava dağılıyor. Felâkete itiraz ediyor, çünkü, insanı bir çeşit gizli dine sürüklüyor, bu, diyor. Psychanalistler, belki, yazarın meteforlardan bu sistematik kaçışında bir dinsi dinden ürkme görürler; ama, bu bizim konumuza girmez.

Alain Robbe - Grillet'nin romanlarını okurken, onun romancı yönüyle birlikte senarist yönünü de unutmamız gerekir, bunu zaten kendi de kabul ediyor; dünyanın somut kavramının, eşyaların oldukları gibi görünmelerinden yerleşen bir kavram olduğunu kesinen söyleyemeyeceğini, bu görünüşe, sinemanın büyük etkisi dokunmuş olduğunu, böyle bir kavramı sinemanın icadından önce düşünemeyeceğimizi de izah ediyor :

«Bundan önce romanın başlıca hikâyesinin esasını teşkil eden eşya ve hareketler, yerlerini doğrudan doğruya kendi duru anlamlarına bırakarak, asıl romanda kayboluyorlardı; boş bir iskemle, birisinin yokluğunu veya bekleyişini ifâde ettiği, omuzun üzerine konulan bir elin sadece bir sempati, penceredeki çubuk demirlerin, kaçmağa imkân olmadığını ifâde etikleri gibi... Ne var ki, şimdi iskemleyi, ein hareketini ve demir çubukları gözlerimizle görebiliyoruz. Onların anlamlari açıktır, dikkatimizi monopolize edecekleri yerde, ancak bir fazlalık, hattâ, boşuna bir fazlalık oluyorlar. Çünkü, bize ısrarla çarpan ve belleğimizde kalan, hareketlerin, eşyaların ve başlıca belirli çizgilerin, tâ kendileridir ve bunlar, resimleri çekilmiş olmak olayıyla, bidenbire, istemeden somut realitelerini kazanmış bulunuyorlar...» Yazar devamla, **«Öyle anlaşılıyor ki, diyor, Fotoğrafın uylaşımları, kendi uylaşımlarımızdan kurtulmamıza yardım ediyor bize.»**

Sartre da, sinemadan gelme, buna benzer bir keşfin varlığını kabul ediyor. O, fotoğrafları çekilmiş sahneleri izlemekten duyduğu memnunluğun, onu, varlıkla uyma fikrini kavramağa doğru yönelttiğini söylüyor.

Robbe - Grillet, «Doğa, Hümanizm, Trajedia» manifestosunun sonunu bir soruyla bitiriyor : **Trajedia'dan kaçabilmek imkânı var mıdır?»** Bu soruya kesin bir cevap vermiyor ama, içinde yaşadığı felâkete uğramış evrenin çoğu zaman kararlı bir azimin verimi olduğunu da görmeden yapamayacağını söylüyor. İnsanların birgün bu evrenden kurtulabilecekleri umudunu da besliyor.

Emel DİLMAN

DERGİ'ye gelen Yayınlar :

SOLUK SOLUĞA — Rıfat Ilgaz'ın şiirleri, İstanbul 1962, Fiatı 5 Lira.

BEYAZ DUVAR — Mehmet Seyda'nın hikâye kitabı - İzmir Kovan Kitabevi yayınları, Fiatı 2,5 Lira.

İTALYA MEKTUPLARI — Afet Muhteremoğlu Çırakman. Sanat Yayınevi İstanbul 1962. Fiatı 2 Lira.

UZUN ATLAR DENİZİ — Ali Püsküllüoğlu'nun şiir kitabı, Ankara Gim Yayınları 1962, Fiatı 3 Lira.

NAMIK KEMAL — Besim Akımsar. Kovan Kitabevi Yayınları İzmir, 1962, Fiatı 1 Lira.

ANDIZ — Şükrü Üstün'ün şiir kitabı Adana 1962, Fiatı 2,5 Lira.

KİTAP BELLETEN — Aylık bibliyografya ve kültür dergisi. Sahibi İlter Aymakoğlu. Elif Kitabevi Beyazıt İstanbul.

KİTAPLAR ÂLEMİ — Aylık Bibliyografya ve biografya dergisi. Sahibi A. Sami Güneyçal. P.K. 193 Ankara.

ÖĞRETMENİN SESİ — Aylık Eğitim ve Kültür dergisi Eskişehir P.K. 3 Sahibi: Fatma Tınaztepe, Yönetmeni: Fehmi Kabadayı.

ÖZGÜR — Aylık fikir ve sanat dergisi Eskişehir, paşa mahallesi Acıçeşme sokağı No. 7 - Sahibi: Yücel Saraçoğlu.

«Geniş kütlelere seslenmesi bakımından Tiyatro öbür sanat kollarının önünde yer alır. Bu yüzden tiyatro yazarlarımızın yapıtlarını bu açıdan değerlendirmek gereklidir» kanısında olan arkadaşımız S. GÜNAY AKARSU, Atila ALPÖGE, Cahit ATAY, Necati CUMALI, Haldun TANER, Çetin ALTAN, Oktay RIFAT ile Refik ERDURAN'ın bu yıl gördüğümüz oyunları üstüne düşüncelerini yazıyor.

Oyun yazarının durumu

S. GÜNAY AKARSU

Bir tiyatro yılını daha ardımızda bıraktık sayılır. Bugüne değin yazarlarımızın çeşitli türlerdeki oyunları seyirci önüne çıkarıldı. Kimisi beğenildi; kimisi de seyircinin ilgisini çekemedi. Bir deneme olmaktan öte gidemedi. Ama yazarlarımızın oyunlarını değerlendirmek için daha sağlam bir ölçü bulmak gerekli görünüyor bana. Seyircinin beğenisi her zaman doğru sonuçlara götürmüyor insanı.

Yalnız tiyatro değil bütün sanatlar insanları, onların sorunlarını konu alır genel olarak. Sanatçı, ya da daha daraltırsak yazar, içinde bulunduğu toplumdan aldıklarını kendi yetenekleri oranında geliştirip topluma geri verir. Ne var ki bizim sanat alanında yüz yıllar boyunca içine kapanıp kalmışlığımız sanatçılarımızı yanlış yollara sürüklemiştir. Batı sanat alanıyla bağıntılarımız arttıkça, bu kendimize özgü durumun yarattığı küçüklük saplantısı yüzünden, sanatçılarımız bizden kopmuş; bizim sorunlarımızla ilgilenmez olmuşlardır gitgide. Zamanla çoğunluğa yabancı sorunlar ortaya atılmış; dar, içine kapalı bir çevre oluşmuş; bu sorunları tartışmaya, konuşmaya başlamıştır. Ama hiç bir zaman halka, kendi kaynağına dönmeyi, onunla arasında bağ kurmayı düşünmemiştir bu «mutlu azınlık». Giderek içlerinden çoğunluğu küçümseyenler, önemseyenler çıkmıştır. Önceler beğenilmeseler de, anlaşılmasalar da, sevilmeseler de halkı aydınlatmak, ileri götürmekle yükümlü olduklarını unutmuşlardır bu aydınlar.

SANATÇININ SORUMU

Oysaki yurdumuzun olağan üstü geriliğini göz önünde tutarak, her aydın gibi sanatçının da bazı sorumluluklar altında olduğuna inanıyorum ben. Elimizdeki bütün kaynakları, (eğitim olsun, sanat olsun) biraz daha ilerlemek, biraz daha insanca yaşamak için kullanmak zorundayız biz. Geniş kütlelere seslenmesi, etkisi bakımından da tiyatro öbür sanat kollarının önünde yer alır. Bu yüzden tiyatro yazarlarımızın yapıtlarını bu açıdan değerlendirmek gereklidir.

Bununla birlikte, tiyatro sanatını küçümsediğim, ille de tezli oyunlar istediğim sanılmasın. İkisi birden olsun istiyorum. Bizden olmayan bir oyun başarılı da olsa eksik görünüyor bana. Yazar kendinden bekleneni verememiş gibi geliyor.

İşte böyle hem bizden olan, hem de tiyatro bakımından başarılı oyunlar gördük bu yıl. Genç bir yazarın, Genç Oyuncular Topluluğundan Atila Alpöge'nin «Çürük Elma» sı hemen gözleri üstüne çekiyor. Alpöge'nin toplum sorunlarını derinlemesine gören, tam değerini vererek çözümleyen bir yazar olduğunu gösteriyor bu oyunu. İlk okuldan yüksek öğrenime dek ezberletilen değer yargılarının yaşamda suç sayıldığını, cezalandırıldığını görüp şaşıran, yanlış yollara sapan gençliğin isyanını; kişiliği oluşmamış, zavallı büyüklerle arasındaki çatışmaları izliyoruz.

Alpöge, bunlardan başka toplumumuzun bir çok aksak yanlarını tam bir tiyatro yapıtı biçiminde güçlü bir anlatımla seyirciye veriyor. Alışılmışın dışında, çarpıcı, bir tiyatro tekniği var. Yoğun bir anlatımı var. Amatörlüğün sağladığı özgürlük, kalıpsızlık içinde daha kolay başarıya varıyor.

BAŞARI YOLUNDA İKİ SANATÇI

Diğer yandan profesyonel tiyatrolarda Cahit Atay'ı başarı yolunda görüyoruz. oynanan oyunlarıyla Necati Cumalı ve İkisinin de en belirli özelliği yurdumuzu, insanlarımızı iyi tanımaları. Dertlerini, sorunlarını bilmeleri. Bu durumun böyle sürüp gitmiyeceğine; sürüp gitmemesi gerektiğine inanmaları. Bunun yanında tiyatro bakımından da güçlü, aksamasız yazmayı başarmaları.

Necati Cumalı'nın «Nalınlar»ı bu yıl içinde gördüğümüz oyunların en iyileri içine girebilecek güçte. Bir çok çeviri oyunu geride bırakıyor. Kenter'lerde oynanmasını da Cumalı için bir şans saymak yerinde olur elbette.

Cahit Atay «Pusuda» adlı oyununda köy yaşamının, daha doğrusu köy dramının başka bir yanını ele almış. Kısacık oyununda değişik toplum katlarından insanların çatışan çıkarlarını bütün çıplaklığıyla anlatmayı başarmış. Buna karşılık şehirde geçen «Sahildeki Kanape» adlı düş - oyununda daha dağınık, daha oturmamış, daha tedirgin bir çaba içinde görüyoruz onu. Bununla birlikte ilerde şehir yaşamı üstüne de güçlü oyunlar bekleyebiliriz Atay'dan.

KONU YETERSİZLİĞİ = BİÇİM YETERSİZLİĞİ

Bunlardan sonra yaşamamız bakımından büyük bir önem taşımayan konularda yazılmış bir kaç oyun geliyor. Ayrıca çoğu tiyatro bakımından da yetersiz; aksamalı. Çetin Altan"ın «Mor Defter» ini, Oktay Rifat'ın «Atlar ve Filler) ini, Recep Bilginer'in «Gazeteciden Dost» unu, Refik Erduran'ın «Aman Avcı» sını sayabiliriz. Haldun Taner'in eskiden yazıp oynatamadığı «Günün Adamı» adlı taşlaması da bu yıl sahneye kondu. Taner bu oyununda bizim, belki de bütün ulusların bir derdini ortaya sermektedir. Ne var ki konunun bizdenliği, gerçekliği yanında işleyiş, biçim aksamalarını saklayamadığı için bu oyunun da başarıya ulaşamayanlar arasına girmesi zorunlu oluyor.

Amatör bir tiyatro topluluğunda yeniden seyirci karşısına çıkarılan Turgut Özakman'ın «Duvarların Ötesi» ise ayrı bir özellik göstermektedir. Özakman bu oyununda bütün insanlığın önemli bir sorununu keskin çizgilerle ve bizden bir hava içinde vermeyi başarıyor. Bunun yanısıra yapıtını kuru bir bildiri olmaktan kurtarıp tiyatro yapmayı da bilmiş.

Genç yazarlarımızdan Yıldırım Keskin daha araştırma döneminde. «İnsansızlar» adlı oyununda birbirine inanmayan, birbirine güvenemeyen iki insanın yalnızlığını konuşma ustalıklarıyla anlatarak seyirciyi sürüklemek istemiş. Ancak bir bölüm olabilecek konuyu uzun işlemeye kalktığı için işini epeyce güçleştirmiş. Bununla birlikte tiyatroyu bildiği, seyirciyi tanıdığı anlaşılıyor. İlerisi için umut veriyor.

«Kocaoğlan» ı göremedim; ama Orhan Asena şimdiye değin yazdığı oyunlarla belli bir çizgiyi aşan yazarlarımız arasına girmiştir.

Demek ki, şöyle kabaca bir elemeyi atlatan üç oyun kazanmış oluyor bu yıl. Yeterli olduğu söylenemez elbette. Ama tiyatro yazarlığımızın da oyun ve yorumculuğumuza yetişme çabası içinde bulunduğunu göstermesi bakımından küçümsenmiyecek bir sonuç bu.

G E L E C E K   S A Y I D A :

- KONUR'UN, EDEBİYATIMIZDA BATILILAŞMA KONUSUNDA YAZILARI. İLK YAZI : TOPLUMLA İLGİLENİŞ.

LUCHINO VISCONTI'NİN YAPITLARI VE VISCONTİ'NİN ROCCO KARDEŞLERİ ÜSTÜNE TANIMLAMALAR .

DERLEYEN : REKİN TEKSOY.

Necati Cumalı ile
Tiyatro üstüne konuşma

— Tiyatroya karşı ilgin ne zaman başladı. Hangi nedenlerle şiir, hikâye ve romanla yetinmez oldun?

— Çok küçük yaşta. Urla'ya gezici tiyatro, canbaz kunpanyaları, arada bir karagözcüler gelirdi. Çocukluğumda onların gelişleri kadar beni sevindiren başka bir olay hatırlamam. Canbazların palyaçoları vardı. O palyaçoların küçük skeçlerine, tekerlemelerine bayılırdım. Bir, iki, en çok üç gün sonra bu türlü kunpanyalar kasabadan ayrılırdı. Arkalarından günlerce, aylarca akranlarımla aramızda o skeçlerden karagözlerden, salaş tiyatrolarından hemen hemen kelimesi keilmesine aklımızda kalan tekerlemeleri, oyunları tekrarlardık.

Urla'daki evimizin bahçe tarafında bir samanlık vardı. İlkokulun üçüncü sınıfında bu samanlığı karagöz odası yapmıştım. Her akşam okul dönüşü toplayıp eve getirdiğim sınıf arkadaşlarıma bildiğim kadarıyla karagöz oynatırdım. Yıllarla tiyatro sevgim bilinçli bir şekil aldı. İlk doğru dürüst tiyatroyu, İstanbul şehir tiyatrosunun İzmir'e 1934 yılında gelişinde gördüm.

Şiir, hikâye, romanla yetinmeli sözünden ötedenberi birşey anlamıyorum. Bence bir şaire niye tiyatroyu da denemiyorsunuz? niye hikâye, roman da yazmıyorsunuz? diye sormalı. Birbirine pek o kadar ayrı uğraşlar değil ki bu alanlar. Bana çok sorulan bir sorudur bu. Sevdiğim bütün batılı şairlerin çalışmalarını hatırladıkça yalnız şiirle yetinmiş kimseyi bulup çıkaramıyorum hemen hemen. Musset, Puşkin, Shiller daha kimi sayarsanız şiir, hikâye, roman, oyun.. edebiyat alanında ne verebileceklerse vermeye çalışmışlardır.

— Tiyatroya özgü disiplin ve kurallar önünde sanatçı kişiliğini bağlanmış hissetmiyor musun?

— Şiire özgü disiplin ve kurallar yok mu? hikâye ve roman için de aynı kurallar öne sürülmez mi? Bence sanatçının çabası sözünü ettiğiniz kurallar içinde de olsa yeni deyişler, yeni biçimler getirebilmeye çalışmak olmalı.

— Edebiyatımızın evrimi içinde tiyatromuz en son toparlanacak gibi gözüküyor. Senin de içinde bulunduğun yeni şiir çatışmaları geçtiğimiz on onbeş yıl içinde kalabalıklara yayılmıştır. Yeni Türk tiyatrosunun başarısı nasıl olacaktır? Tiyatroda ne demek istiyorsun?

— Edebiyatımızın evrimi içinde tiyatromuzun en geride olduğu bence de doğrudur. Nedeni de şu: Bugün tiyatro çevrelerinde söz sahibi kimselerin çoğu tiyatroyu edebiyattan ayrı, şiirden ayrı, bağımsız bir iş gibi görüyorlar. Sadece oyun düzeni içinde yazılmış, fakat gerçekte yaratıcı bir çalışmadan en küçük bir iz taşımıyan hatta «bir cümle yazmak» sözünden anlaşılması gereken en az kaygıdan yoksun sayfalara oyun gözü ile bakmaktan kaçınmıyorlar. Bunun sonucu, örneğin nasıl gazetecilik, gazete yazısı yazmak edebiyat dışı bir işse, bunun gibi tiyatro yazarlığının da edebiyattan ayrı bir iş olduğu sanılıyor. Ortaya tiyatroların kabul ettiği fakat edebiyatın kabul etmediği bazı oyunlar çıkıyor. Bu türlü oyunlar da elbette afişler üstünde kalıp sonunda unutuluyor.

Türk tiyatrosu başlangıçta başarılı bir yolda gelişmiştir. «Şair evlenmesi gibi bir başlangıç yeni bir uygarlığa bağlanan bir toplumun ilk tiyatro eseri olarak öğünülecek bir başarıdır. Vefik Paşa, Ali bey, İbnürefik Ahmet Nuri tiyatronun halkla bağlılığını doğru anlamış yazarlardır.

İlk oyunum BOŞ BEŞİK'ten beri tiyatroda benim tutuğum yol değişmemiştir. BOŞ BEŞİK'in oynandığı sırada tiyatro dergisine, eski Yunan yazarları nasıl Yunan halk imgelenmesinin yarattığı konuları işliyerek Yunan seyircisine yaklaşmışlarsa bizim de kendi halk imgelememizin yarattığı, beslediği kaynaklara inmemiz gerektiğini, BOŞ BEŞİK efsanesini bu düşünceyle konu seçtiğimi yazmıştım. NALINLAR'da da hareket noktam bu gerçekten pek uzaklaşmış sayılamaz. Kendi halkımızın yaşayışının doğurduğu tiyatro öğelerinden doğma bir oyun yazmaya çalıştım. Ben şiirde, hikâyede, romanda, tiyatro'da «biz» kalmak çabasındayım.

— Tütün Zamanı, bu ay yayınladığımız SUSUZ YAZ'daki ÖÇ hikâyesi ile Nalınlar'da «Kız kaçırma» olayı işlenmektedir. Bu üç yapıttaki konu benzerliğini nasıl tanımlıyorsun?

— Tütün Zamanı'ndaki Zeliş on dönümlük bir tütün tarlasını tek başına işliyebilecek güçte yetişmiş bir tütün işçisiydi. Babası, onu bir üretim öğesi (istihsal unsuru) olarak gördüğü gibi Zeliş'le evlenmek istiyen Bekir de onu bu gözle görüyordu. İşini genişletmek hırsındaki Bekir Zeliş'le evlenirse yıllık üretimini on onbeş dönüm artırabileceğini hesaplıyordu. Babası Zeliş'i elinden çıkarmak için Bekir'den bin lira başlık istiyordu. Bekir de ödiyeceği bin liraya sağlıyacağı yararı üstün görüyordu. S onunda Zeliş, babasının da, Bekirin de hesaplarını yanlış çıkardı. Kendi kolunun gücünü, gönlünün sevdiği Cemalin kolunun gücü ile birleştirdi.

ÖÇ'teki Hacer ile Şerif Ali'nin önde gelen nitelikleri dişilikleri, erkeklikleriydi. İkisi de çalışmaktan çok, cinsel güdülerinin etkisinde yaratıklardı. Çevrelerinin kendilerini iyi gözle görmemelerine karşılık kendileri de çevrelerini umursamıyorlardı.

Nalınlar'da Seher ile Osmanın bağlantısı hilesiz bir gönül bağlantısı. Birbirlerini isterlerken, birbirlerine kavuşmaktan başka hesapları yok. Ama, tesadüf bu ya, Seher bir köy için varlık sayılacak, bir ev, bir değirmen, bir bağ, bir bahçe, bir de tarlanın erkek kardeşi ile eşit payda mirasçısı. Ağabeysi bu yüzden Seherin kendisinden miras istiyecek kiminle olursa olsun evlenmesine karşı.

Tütün Zamanı, Öç ile Nalınlar'ın ayrıca anlatış yönüden ele alınışlarında ayrılıklar var. Nalınlar'da bir kız kaçırma olayını tıpkı başlarından geçtikten sonra aralarında birbirlerine anlattıkları gibi, oyunu bize özgü, halkımızın alaylı bir açıdan boşuna gayretlerle eğlenme inceliğini, gülme gücünü yansıtacak bir açıdan ele almaya çalıştım. Nalınlar'da önemli olan sadece kız kaçırma meselesi değildir bu bakımdan. Halkımızın yoğun şiirle yüklü anlatış şekli, deyişleri oyunda belirtilmeye çalışılmıştır. Örneğin ana : **Koklanmadık goncaydı benim kızım, koklanmadık gonca gitti, yerine sararmış solmuş bir gül geldi..»** derken, ben kendimi bildim bileli hayranı olduğum bu türlü şiir inceliği taşıyan halk anlatışını duyurma çabasında oluyorum demektir.

Oysa ki Nalınlar'ın aksine ÖÇ'te gülmenin alayın yerini, gazap, öfke alır. Kişiler acıkmak bilmez bir gerginlik içinde çatışır' Tütün Zamanı bir romandır, bir çevre bütün çatışmalarıyla yansıtılmaya çalışıldığı için ötekilerden değişik bir biçim almıştır.

— Nalınlar'ın sahneye konuşu, gördüğü ilgi üzerine diyeceklerin. Burhan Arpad «yazar eserini ciddiye alsaydı aman ne şirin, aman ne çok güldük» demekle yetinmezdik.» diyor. Senin Anadolu gerçeklerini ele alışını salonlarına köylü çorapları asan forklor meraklılarına benzetiyor. Ne dersin?

— Nalınlar sahneye konuşu, oynanışı dekoru ile kusursuzdu. Hatta duvar afişlerile bile bu çizgiye ulaştı. Şanslı bir oyunmuş, acemi ellerde harcanmadı.

Gördüğü ilgi için ne diyebilirim. Memnunum, mutluyum. Umutluyum, o ölçüde de kaygım var. Şimdi seyirci benden hep Nalınlar'ın tekrarını istiyecek. Oysaki benim için Nalınlar bitti. Önümüzdeki oyunların değişik olması, eskilerden ayrı bir hava getirmesi gerektiği kanısındayım.

Ben Anadolu gerçeklerini en az Burhan Arpad kadar bilirim. Anadolu halkını da, Tiyatroyu da en azından Burhan Arpad kadar severim. Nalınlar pazardan hazır alınıp duvara asılmış bir köylü çorabı mıdır, yoksa elde örülmüş köylü çorabının ta kendisi midir? Bu yargıyı oyunu görenler vermiştir. Oyunu şöyle bir seyredip kaleminin ucuna gelenleri yazıveren bir eleştirmene karşı ne söyliyebilirim ben. Tanrı selâmet versin..

Bertolt Brecht

Köşebaşı Tiyatrosu

Çeviren : Kâmuran ŞİPAL

Dünya savaşını kovalıyan onbeş yıl, birkaç Alman tiyatrosunda, açık seçik anlatıcı, tasvir edici bir karekter taşıdığı ve temsil sıasında projeksiyonla açıklayıcı dekorlardan yararlandığı için Epik adı verilen yeni bir oyun tarzının denenmesi yapıldı. Pek basit olmıyan bir tekniğe başvurarak, oyuncu, oynadığı kişiyle arasında bir uzaklık sağlıyor, oyundaki çeşitli durumları seyircilerin eleştirilerine konu olabilecek bir görüş açısına sokuyor. Epik tiyatronun savunucuları, son derece gerginleşmiş toplumsal katların çatışmalarına dayanan yeni konuların bu oyun tarzıyla daha kolay avuç içine alınabileceğini, çünkü toplumsal oluşları neden - sonuç bağıntıları içerisinde bu yoldan temsil etmenin mümkün olduğunu ileri sürmekteydiler. Ne var ki, bu demeneler karşısında estetik için bir alay zorluklar çıkıyor ortaya.

BİR ÖRNEK ÜZERİNDE

Epik tipatro için ortaya bir ana örnek koymanın nisbeten bir zorluğu yoktur. Ben, pratik denemelerimde, alabildiğine basit, adetâ «tabiî» epik tiyatroya örnek olmak üzere, her vakit, her hangi bir köşe başında olup bitebilecek şöyle bir olay seçtim: bir trafik kazasını gözleriyle gören bir tanık, kazanın nasıl olduğunu bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler olayı görmiyebilir ya da tanığın fikrinde olmayabilir, veya bu olayı «başka türlü» görmüş olabilirler; asıl mesele, kazayı anlatanın aracı kullanan ya da çiğnenen kişiye ya da her ikisine ait davranışı o biçimde vermesidir ki, çevresindekilerin kaza hakkında bir yargıya ulaşabilmeleri mümkün olabilsin.

Bu son derece ilkel epik tiyatro örneği, şurası tecrübelerle bilinmektedir ki, böyle kolaylıkla anlaşılır görünmektedir. Ama bir köşe başı anlatısını büyük tiyatronun temel biçimi olarak, bilimsel çağ tiyatrosu olarak, kabul etme kararının genelliğini kavramaları kendilerinden istenir istenmez, dinleyici ve okuyucuların karşısına, bu örnek şaşılacak zorluklar çıkarmaktadır. Yani şunu demek istiyorum ki, epik tipatronun bütün ayrıntıları daha zengin, daha çapraşık, daha gelişmiş olabilir; ama prensip bakımından, büyük tiyatro olabilmek için bu köşe başı anlatısındaki öğelerden başka öğelere sahip olması gerekmez. Öte yandan, bu köşe başı anlatısındaki öğelerden biri de noksan oldu muydu, bir tiyatroya epik ismi verilemez artık. Bundan sonra söyleneceklerin gerçekten anlaşılabilmesi için bu noktanın önceden anlaşılması gerekir. Böyle bir köşe başı anlatısının büyük tiyatroya temel örneklik edebileceği iddiasındaki yeni, alışılmadık, yüzde yüz eleştiriyi davet eden özellik anlaşılmadan, bundan sonra söyleneceklerin gerçekten anlaşılabilmesi mümkün değildir.

ANLATICININ ÖZELLİKLERİ

Dikkat buyurulsun: Köşebaşı anlatısındaki olay, besbelli, asla bizim sanat olayından anladığımız anlamda bir olay değildir. Anlatıcının bir sanatçı olması gerekmez. Onun amacına erebilmek için yapması gereken şeyler pratik bakımdan herkesin yapabileceği şeylerdir. Tutalım ki, anlatıcının oldukça tez bir hareketi taklit etmekte olduğu kazaya uğrayan kişi kadar çabuklukla yapmaya gücü yetmiyor, bu durumda açıklamıya baş vurup kazaya uğrayan bundan üç defa daha ça-

buk hareket ediyordu deyip geçer, böyle yaptığı için de anlatısı önemli bir zarar görmez ya da yitirmez değerini. Bununla, daha çok, anlatıcının anlatı mükemmelliğine bir sınır çizilmiş olur. Anlatıcıdaki kişilik değiştirme yeteneğinin çevresindekilerin dikkatine çarpması anlatıyı bozar. Anlatıcının, seyircilerden birinin çıkıp ta «Aman ne mükemmel şoförü canlandırıyor» diye bağırmasına yol açacak şekilde hareketten sakınması gerekir. Onun, «büyüsüne kaptıracağı» kimse yoktur ortada. Kimseyi gündelik hayattan çekip «daha yüce bir evren» içerisine götürmez anlatıcı, olağanüstü bir telkin özelliği taşıyan yeteneklere sahip olmak zorunda değildir.

Geleneksel tiyatronun ana özelliklerinden biri olan yanılsama'nın (İllüzyon) bizim köşe başı sahnesi'nde yer almayışı alabildiğine kesin bir önem taşır. Köşe başı anlatıcısının anlatısında bir tekrar karekteri vardır, olay olup bitmiştir de şimdi tekrarı yapılmaktadır. Tiyatro sahnesi'nin bu bakımdan köşe başı sahnesi'ni örnek alması halinde, köşe başı anlatısının anlatıcı olduğunu saklamadığı gibi (kendini olay diye göstermez), tiyatro da tiyatro olduğunu saklamaz artık. Oyunun prova öğesi, metinle ilgili ezber öğesi, bütün makanizma ve yapılan bütün hazırlık tastamam ortaya çıkar. Bu durumda nerde kalır yaşantı, oyunla sunulan gerçeğin, yaşanması diye bir şeyden söz edilebilir mi hiç daha?

ANLATICI - ANLATI İLİŞKİSİ

Köşe başı sahnesi, seyirci için hazırlanacak **yaşantı'nın** ne türlü olması gerekeceğini bize göstermektedir. Şüphesiz, köşe başı anlatıcısının başında geçmiş bir «yaşantı» vardır; ama anlatısını seyircilerin bir «yaşantı» sı yapmak amacını gütmez, köşe başı anlatıcısı. Şoförle çiğnenen kişinin yaşantısını bile ancak kısmen nakledebilir. Anlatısına her ne kadar da, bir canlılık verse, bu yaşantıyı seyirci için haz dolu bir yaşantı haline sokmaya çalışmaz. Örneğin, kazanın uyandırdığı korkuyu yeniden canlandırması halinde anlatısı değerinden bir şey yitirmiyecek, **hatta tersine bu korkuyu canlandırması anlatıyı değerinden yitirmeye götürecektir.** Köşe başı anlatıcısının amacı, seyircileri katıksız **heyecanlar'a** sürüklemek değildir. Şu noktanın anlaşılması gerekir ki, köşe başı anlatısını bu bakımdan örnek alacak bir tiyatronun görevinde düpedüz bir değişme olacaktır.

Köşe başı sahnesi'nin, epik ismini alabilmesi için **tiyatro sahnesi'nde** de bulunması gereken başlıca bir öğesi, anlatının toplum bakımından pratik bir önem taşımasıdır. Köşe başı anlatıcısı ister bir yolcu veya şoförün şöyle şöyle birhareketi sonunda kazadan kaçınmanın imkânsız olacağını, başka türlü bir harekette ise bundan kaçınılabileceğini göstermek istesin, isterse suç sorununa ışık tutmak için anlatısına başvuruyor olsun, her iki halde de anlatısı pratik amaçlar güder, toplumsal bir müdahele niteliğini taşır.

Anlatıcının taklidine ne derece bir mükemmellik vereceğini anlatıcının taşıdığı amaçlar belirler. Anlatıcımızın, kişilerine ait davranışların topunu birden taklit etmesi gerekmez; bunlardan birkaçını, şöyle bir fikir edinilebilmesine yarıyacak kadarını taklit etmesi yetişir. **Tiyatro sahnesi** ise, etki çemberinin daha geniş tutulması bakımından, çok daha mükemmel tablolar verir seyircinin eline. **Köşe başı ve tiyatro sahneleri,** bu noktada birbirlerine nasıl bağlanabilecektir? Ayrıntılardan bir tanesini ele alarak diyelim ki, çiğnenen kişinin sesi önce kazada hiç bir rol oynamamıştır. İşitilen («dikkat») diye bir bağırtının kazaya uğrayandan mı yoksa başka bir yolcudan mı geldiği noktasında kazayı gören tanıklar arasında başgösterecek bir görüş ayrılığı, anlatıcımızı sesi taklit etmiye götürebilir. Bu durumda, sesin yaşlı bir adamdan mı veya bir kadından mı geldiği yahut sadece tiz mi yoksa pes bir ses mi olduğu gösterilerek anlaşmazlık bir karara bağlanabilir. Bu anlaşmazlığın çözümü, sesin okumuş mu ya da cahil birine mi ait oluşunun belirlenmesine de bağlıdır. Sesin hızlı veya yavaş oluşu da bu çözüm işinde büyük bir rol oynuyabilir. Çiğnenen kişiye ait bir sürü özelliğin seyirciye sunulması gerekir. Çiğnenen kişi dalgın mıydı? Kendisini oyalıyan bir şey mi oldu? Acaba neydi bu? Çiğnenen kişinin davranışında kendisini başka bir nedenin değil de öyle bir nedenin oyalıyabilmesine işaret eden ne gibi şeyler vardı? Vesaire, vesaire. Görüldüğü gibi, bizim kö-

şe başı anlatısı ve kişilerin oldukça zengin ve çok yönlü tasvirine imkân vermektedir. Buna rağmen, başlıca öğeler bakımından bizim köşe başı sahnesinin sunularını aşmak istemiyecek bir tiyatronun, taklit işinde bâzı sınırlar tanıması gerekir. Böyle bir tiyatro, taklit yolunda her hangi bir lüksü amaçtan hareket ederek mazur göstermek zorundadır (1).

Örneğin, anlatı, tazminat ve buna benzer bir sorunun ışığı altında ele alınmış olabilir. Şoför işten atılmaktan, ehliyetinin alınmasından ve hapse girmekten, çiğnenen kişi ise bir sürü tedavi masrafından, vücudunda kalacak sürekli bir kusurdan, hattâ belki artık işe yaramaz bir hale gelmekten korkmaktadır. İşte anlatıcı, kişilerinin karekterlerini bu alan üzerinde çizmeye bakacaktır. Çiğnenen kişinin yanında bir başkası daha bulunmuş, şoförün yanında kızı oturmuş olabilir. Bu durumda, toplumsal yön daha iyi kendini gösterecek, karekterler daha zengin olarak işlenebilecektir.

KİŞİLER ÖNÜNDE

Köşe başı sahnesi'nin başlıca öğelerinden bir diğeri de, anlatıcının, kişilerinin karekterlerini tamamen davranışlarından çıkarmasıdır. Anlatıcı, kişilerinin davranışlarını taklit eder ve böylelikle bu kişiler hakkında kararlara varılmasını mümkün kılar. Bu noktada bizim anlatıcıyı örnek alacak bir tiyatro, geleneksel tiyatronun karekterlerden davranışları çıkarmak alışkanlığından, geniş ölçüde koparır kendini. Ait oldukları karekterlerden zorunlu olarak çıktıklarını, önlenmelerinin mümkün olmadığını göstererek davranışları eleştiriden kaçırmak alışkanlığından, geniş ölçüde kendini sıyırır. Anlatıya konu olan kişinin karekteri bizim sokak anlatıcısı için bir büyüklük olup, o bu büyüklüğü tamamen belirtmek zorunda değildir. Bâzı sınırlar içerisinde şöyle veya böyle olabilir bu karekter, bu hiç bir şey ifade etmez. Anlatıcıyı ilgilendiren, bu karekterin kazaya yol açan veya kazayı önleyen özellikleridir(2). Tiyatro sahnesi, daha belirgin kişiler ortaya koyabilir. Ama bu takdirde, bu kişileri özel hal olarak gösterebilmek ve toplumsal bakımdan büyük bir önem taşıyan olayların kaza meydana geldiği çevreyi ima yollu anlatabilmek gücüne sahip olması gerekir. Bizim köşe başı anlatıcısının elinde, anlatı bakımından sayılı ölçüde imkânlar vardır. (Zaten biz de, bu imkânların ümkün mertebe dar olabilmesi için bu köşe başı sahnesi örneğini seçmiş bulunuyoruz.) Tiyatro sahnesi'nin başlıca öğelerinin köşe başı sahnesin'deki öğeler olması gerektiğine göre, tiyatro sahnesi, köşe başı sahnesine göre, pek fazla bir zenginliğe sahip olamıyacaktır. Burada, sınır haller sorunundan söz açmamız, bu sorunu incelememiz gerekiyor.

OYUNCUNUN NİTELİĞİ

Ayrıntılardan birini ele alalım. Bizim köşe başı anlatıcısının, örneğin şoförün çok uzun zamandanberi çalışıyor olmaktan bitkin bir halde bulunduğu iddiasını telâşlı bir tonla verebilmesi mümkün müdür? (Memleketine geri dönen bir elçi, kıralla olan konuşmasını hemşerilerine anlatırken nasıl söze: «Ben sakallı kıralı gördüm.» diye başlıyamazsa, bizim köşe başı anlatıcısı da esasında böyle bir şeyi yapamaz. Anlatıcımızın bunu yapabilmesi, daha doğrusu bunu yapmak zorunda kalabilmesi için, köşe başında, olayın özellikle bu yönüyle ilgili bu telâşın seçkin bir rol oynadığı bir durumun var olması gerekir. (Yukarıdaki elçi örneğimizde, örneğin kıralın şöyle şöyle olana kadar sakal koyvermek gibi bir yeminde bulunmuş olmasıyla böyle bir durum ortaya çıkmış olur.) Anlatıcımızın, bu telâşı eleştirinin eline teslim ederken hareket noktası olarak kullanabileceği bir görüş açısına sahip olması gerekir. Ancak anlatıcımız, enikonu belirli bir görüş açısından hareket ettiği takdirde, şoförün telâşlı tonunu taklit edebilecek bir duruma girer; örneğin, çalışma sürelerini kısaltmak yolunda pek bir çabada bulunmadıkları için şoförlere atıp tutması halinde yapabilir bunu. (Bir sendikada bile kayıtlı değil, ama kaza oldumuydu da seyreyle telâşı. «Onsaattenberi direksiyon başındayım.»)

Bu noktaya ulaşabilmek, yani oyuncuya bir görüş açısı verebilmek için, tiyatronun bir yığın tedbire baş vurması gerekmektedir. Tiyatro, seyircilere sunduğu dilimi, şoförü kaza halinden daha başka hallerde de göstererek büyütmekle, örneğinden asla uzaklaşmış sayılmaz, sadece örnek karekteri taşıyan daha başka halleri ortaya koymuş olur. Köşe başı sahnesi

PRELUDE

Yine kış akşamlarıdır çöküp - yerleşen
Bin türlü kokularla cadde aralarında.
O alaca karanlığın başladığı vakittir
Bozbulanık günlerde bütün parıltıların kaybolduğu.
Ardından dört yöne saldıran bir kızgın yağmur
Olanca kirliliğin kırıntıları,
Bütün kurumuş yapraklar ayak uçlarınıza yakın
Bomboş arsalardan savrulur gazete parçaları,
Bütün hızıyla vurur yağmur
Kırılmış parcurlarda bacaların uçlarında,
Ve şu caddede köşe başında
Bir yapayalnız faytonun atı solur-durur
Kimi zaman bir kıpırtı ayaklarında.
Derken gönenir her yer
Sokak lâmbalarının yanıbaşında.

T. S. ELIOT
Çeviren : Coşkun ZENGİN

karekterine sahip olup, şoförün heyecanı gibi heyecanların doğuşunu yeterince belgelerle anlatan veya ses perdelerini birbiriyle karşılaştıran bir sahne düşünülebilir. Örnek sahneden uzaklaşmamak için, tiyatronun, heyecan hallerini seyircilerin eleştirisine konu kılacak bir teknikle çalışması gerekir. Bu, seyircilerin, prensip olarak, temsil edilen heyecanlara katılmaktan alıkonulması icap ettiği anlamına gelmez; ne var ki, heyecanların seyirci tarafından yaşanması da tenkidin sadece belirli bir biçimi (safhası, sonucu) olarak kendini gösterir.

(Devamı gelecek sayıda)

(1) Sık sık, bizim köşe başı kazasının gerektirdiğinden daha mükemmel taklitler olan gündelik karekterde anlatılara raslarız. Bu anlatılar, çokluk, komik bir nitelik taşır. Erkek (ya da kadın komşumuz, ev sahibimizin açğözlü davranışını seyre bizi «buyur edebilir. Bu durumda taklit öğesi bol ölçüde kullanılır ve zengin bir çeşitlik gösterir. Ama daha yakından incelendiğinde, pek karmaşık görünen bu taklidin de ev sahibinin davranışının belirli bir yönünü «amaç tuttuğu» ortaya çıkar. Taklit, bir özet veya bir kesittir; ev sahibini komşumuza «tamamen aklı başında» bir kişi olarak gösteren noktalar, ki böyle noktalar tabiatıyla bulunacaktır, dikkat ve özen gösterilip bu özet veya kesit dışı da bırakılmıştır. Komşumuz, ev sahibini bütün yönleriyle vermeyi asla aklından geçirmez; çünkü bu, hiç de komik bir tesir yaratmıyacaktır. Seyircinin eline daha büyük kesitler vermesi gereken köşe başı sahnesi, bu noktada küçümsenmiyecek zorluklarla karşılaşır. Köşe başı sahnesinde, ayni şekilde, zengin bir ölçüde eleştiriye imkân vermesi gerekir; ne var ki bunu çok daha karmaşık olaylar için yapmak, tenkidin olumlu ve olumsuz yönlerde yapılabilmesini mümkün kılmak, hem de bunu tek ve ayni anlatı akışı içerisinde başarmak zorundadır.

Seyircilerin rızasını «eleştiriye» dayanarak elde etmenin ne demek olduğunu anlamak gerekir. Bu son nokta için, bizim köşe başı sahnesinde, yani gündelik karakterde her hangi bir anlatıda da tabii ayni şekilde örnekler bulabiliriz. Bizim komşuyla bizim sokak anlatıcısı, anlatı konusu olacak kişinin «makul olmıyan» davranışı gibi, «makul» davranışını da seyircilerin karar ve yargılarına sunabilir. Ama anlatılarının akışında makul kişinin makul olmıyan kişi halini al ığı ya da bunun tersi olduğu yerlerde, çokluk, açıklamalara baş vurmak zorunda kalır ve bu açıklamalarla temsillerinin dayandığı hareket noktasını değiştirirler. Dediğimiz gibi, Tiyatro sahnesi, bu noktada güçlüklerle karşılaşır. Bu güçlükleri şimdi burada ele almak mümkün olmadığından bir yana bırakıyoruz.

(2) Karakter bakımından anlatıcı taraftından bildirilen şartlara uyan, anlatıcının taklit ettiği karekter çizgilerini gösteren herkes, ayni duruma yol açacaktır.

Sansür: Sinemanın En Önemli Konusu

Geçtiğimiz ay sanat alanında en önemli olay YILANLARIN ÖCÜ filmi dolayısı ile sinema sanatçılarının, yazarların SANSÜR konusunda yüksek sesle konuşmaları oldu. Sanatçılar ve yazarlar sansür'ün kaldırılmasını istiyorlar, bu kurulun Türk flimciliğinin gelişmesine set çeken en büyük engel olduğunu söylüyorlardı.

Daha on yıl önce sinema alanında girişilen yeni atılımları söz konusu eden düşün adamları sanata ve düşünce özgürlüğüne aykırı bir yönde işliyen bu kuruma karşı olduklarını belirtmişlerdi.

1953 te Şakir Sırmalı, Cumhuriyet gazetesinde «Bu sansürün izinleri de yasakları gib anormal oluyor» diye yazmış, Nejat Özön 1959 da Dost dergisinde kurulun yapısını şöyle açıklamıştı : «1939 tarihli nizamname, en toptancısından en demokratına kadar bütün ülkelerde varlığı kabul edilen «film sansür'ünün en sıkılarından biridir. Bir kere tek bir sansür değil, dört çeşit sansür ortaya koymaktadır.. İkincisi sansür kurulu tamamiyle hükümet memurlarından meydana gelmektedir, bir tek meslek temsilcisi bile yoktur. Üçüncüsü nizamnamenin dayandığı ilkeler son derece belirsiz, kaypak, her çeşit yoruma elverişli bundan dolayı sinemacının zararına işliyecek özelliktedir.»

Şimdi çalışma bakanı olan Bülent Ecevit de 8.2.1961 günlü Ulus gazetesinde bu konudaki düşüncesini şöyle açıklıyordu :

«Bugün bir romanın sansür edilmesi bize ne kadar tahammül edilmez bir gerilik gibi görünürse aslında film sansürü de o kadar geriliktir.

YILANLARIN ÖCÜ'nün sansürden geri çevrileceği haberi sanat çevresinde yeniden büyük tepkilere yol açınca Devlet Başkanı Cemal Gürsel filmi görmek istedi ve sonucun sansür kurulunun yargılarına katılmadığını bildirdi. Sayın Gürsel, filmin gösterilmesinde zarar değil fayda görüyordu.

Bu olaydan sonra insanların ana haklarını yasaklıyan bu tutucu hükümlerin ulaşmak istediğimiz uygarlık düzeyine gidişimizde aydın kişinin elini kolunu bağlıyan aykırılıkların yeniden ele alınacağına inanmak istiyoruz. Devlet Başkanının davranışı sanatçı aydın için yeni bir umut kaynağı olmuştur.

Sinema da öteki sanat kollarında olduğu gibi kendi içinde çeşitli engeller karşısındadır. Bu engellerden belki de en önemlisi sinema endüstrisinden çıkar bekliyen «ticari» anlayıştır. Türk sinemasının adını kötüye çkaran bu anlayışın etki alanlarına karşı koyan sanatçılar arasında Metin Erksan on yıldır çevirdiği filmlerle Türk sinemasının geleceği üstüne büyük umutlar veren az sayıda sanatçıdan biridir. YILANLARIN ÖCÜ'nün başarılı rejisörü ile yaptığımız konuşmayı okurlarımıza veriyoruz.

Rejisör Metin Erksan Sinemadan ne anlıyor?

— Metin Erksan, senin Rejisörlüğünün çeşitli dönemleri var. Bu dönemlerde «öz», ya da «biçim» değişmeleri geçirdin mi?

— Sinema üzerinde çalışmaya başladığımdan bu yana öz yönünden herhangi bir değişme geçirdiğimi sanmıyorum. On yıl önce kaygısını duyduğum konular, şimdi de kaygısını duyduğum konulardır. Zamanla biçim yönünden kendi deneylerimden kazandığım sonuçları uygulayarak kendime özgü bir anlatım çıkardım. Benim filmlerim ötekilerden ayrılıyorsa, bu özellik sebebiyle ayrılıyor.

— Öz yönünden sana yardımcı olan unsurlar nelerdir?

— Bu alanda önce kendi çalışmalarımdan, kendi seneryolarımdan, kısacası kendi yazarlık gücüm neyse ondan yararlandığımı söylemeliyim. Ben sinemaya ilkin rejisör olarak girmedim. İlk gençliğimde roman alanında çalışmaya eğilim duyuyordum. Romanda hazırlığımı tamamlamaya yararlı olacak bir sanat ve dünya görüşüm vardı. Kültürümün yönlerini tayin etmiştim. Romana göre sinemanın olanakları daha da geniş olduğu için sinema sanatını seçtim. Sinemacının yazar, düşünür ve rejisör olmaya zorunlu olduğuna inanıyorum. Bu bütün dünyada da böyledir zaten.

Edebiyatımızdaki toplumcu sanat gelişmelerinin beklediğimiz YENİ TÜRK SİNEMASI ile ilişkileri var mıdır?

— Bir iki olumlu örneği vardır. Ama asıl ilerlemeyi düşününce bunun yeteri düzeye eriştiği iddia etmek yanlış olur. Bu konunun başka yönden bir tanımını yapmıya çalışacağım: Günümüzde Türk filmlerine uygulanan sansür Türk edebiyatına yapılsaydı, bugün adları kalabalıklara yayılan romancıların - Yaşar Kemal'in, Kemal Tahir'in, Orhan Kemal'in, Fakir Baykurt'un - da çıkmıyacağı muhakkaktı. Böyle olduğuna göre Türk sinemasının önce, edebiyatçıların bile kazandığı hürlüğe kavuşması gerek. Sonra bu alanda daha geniş işbirliği beklenebilir.

— YILANLARIN ÖCÜ'nün senin sanat hayatında özellikle estetik yönden bir aşama filmi olacağı kanısında mısın. Ne gibi estetik kaygıların oldu bu filmi çevirirken?

— Bugüne dek benim on yıl önceki talihsiz filmim AŞIK VEYSEL'in hayatından gayri gerçek bir köy filmi çevrilmemiştir Türk sinemasında. On yıl sonra ele aldığı bireyleri iç yaşamları ile birlikte getiren bir roman karşıma çıkınca teknik gelişmelerin yarattığı ipuçlarından ve az önce andığım anlatım özelliklerinden yararlanabileceğime inandım. Türk sineması bu teknik ve estetik olanaklara ulaşmasaydı Yılanların Öcü'nü film yapmaya cesaret edemezdim.

— Edebiyat alanında çalışan arkadaşlarına ve bu derginin okurlarına söyleyecek sözün var mı?

— İnsan davranış alanında bütündür. Sanatçılardan, varsa davranışları ile düşünceleri arasındaki uyuşmazlıkları göz önünde tutarak kendilerini yeniden gözden geçirmelerini dilerim. Türkiye gerek bireyler, gerek kurumlar olarak mutlu bir hareket dönemine girmiştir. Edebiyatçının bu hızın arkasında kalmamasını dilerim.

Yeni Hikâye Kitapları

İsmail Afşar

KUYULARDA

Muzaffer Buyrukçu'nun hikâye kitabı — Çan yayınları İstanbul 1962 Yazarın öteki kitapları : ACI (Hikâyeler), KATRAN (Hikâyeler) Yeditepe Y. — KORKUNUN PARMAKLARI (Hikâyeler Ataç Kitabevi Y. — BULANIK RESİMLER (Hikâyeler Düşün Y.

Gündelik düz yaşamalarının ağırlığı içinde sıkışıp kalmış sıradan ve güçsüz kişilerin görünüşlerini insan psikolojisine yer yer aykırı düşen olaylarla veriyor Muzaffer Buyrukçu. Güç koşullar içinde bir kadının et - kemik varlığına bile direnemiyecek duruma düşmüş insanlar, belki de köke inecek niteliklerde olmadıklarından, basit ve yanlış direnişlerle birşeyler kurmağa çalışıyorlar.

Muzaffer Buyrukçu, insanda iç dünyanın dış dünya ile ilgisini küçük, şiirsi buluşlarla yakalama çabasında. Aynı yaşantıları aşağı yukarı aynı düzenlerde işlemekte olduğuna bakarak hikâyecinin «tekrar» tehlikesine düştüğünü belirteceğiz.

ZONGULDAK HİKÂYELERİ

Mehmet Seyda'nın hikâye kitabı. Yeditepe Y. İstanbul 1962 _ Fi. 2 Lira.

Yazarın öteki kitapları : YAŞ AĞAÇ (Roman) Varlık Y. — NE EKERSEN (Roman) Dost Y. — BEYAZ DUVAR (Hikâyeler) Kovan Kitabevi Y.

Mehmet Seyda Zonguldak çevresi halkının yaşayışını, yerel konuşmaları ile, çok derine inmeden romandakine yakın bir anlatımla veriyor. Olayların sürükleyiciliği hikâyeyle okuru kaynaştırıyor ama konuların dışa dönük bir tutumla sürdürülüşü hikâyeden beklediklerimizin tümünü getiremiyor. Roman kişilerinin olayın akışında belirlenmelerine karşın hikâyede kişilerin belli yanları daha yoğun ve derinlikle verilmişse hikâye kopuk kopuk roman parçalarına benzemez mi? Okuru tedirgin edici yanı olmadığı halde bu kitaptaki hikâyelere fazla bağlanamayışımız belki de bundan.

BEYHAN

Kâmuran Şipal'in hikâyeleri İstanbul 1962. Fi. 2 lira.

Kâmuran Şipal'in bu kitabında alışıla gelmiş hikâye anlayışının başarılı örnekleri var. Gerçekçi bir tutumla olaylardan yürüyerek çoğunlukla küçük insanın küçük serüvenlerini seriyor önümüze. Belirgin oluş bu hikâyelerin başta gelen özelliği. Hikâyesinde karanlık, bulanık bir yer bırakmak istemiyen Kâmuran Şipal denilebilir ki asıl ilgi çeken'le ayrıntı arasında iyi bir seçim yapamıyor. Gene de bugün bille dikkatle izlenebilecek bir kitap bu.

İKİNDİ GÜNEŞİ

Nevin İşlek'in hikâyeleri — İstanbul 1962. Fiatı 2.5 lira.

Nevin İşlek'i Varlık ve Dost dergilerindeki hikâyelerinden tanıyoruz. Kimi zaman konuya, kimi zaman anlatıma bağlı genç bir yazarın genel olarak aile çevresinden gelen yaşantılar, bu çevrede tanıdığı insanlarla sürüpgiden ilişkilerden yararlanarak kurduğu hikâyeler bunlar. 1961 den sonrakiler de, - zaten 1959 da başlamış hikâyeye _ yeni sözcüklere çok bağlanışı kurmaya çalıştığı düzyazıda çeviri bir dil izlenimini uyandırıyor. Böyle olduğu halde bile bu hikâyeleri okurken kimi zaman etkisine düştüğünüz bir yazar karşısında olduğunuzu görüyorsunuz. İkindi Güneşi gelecek bir sanatçıyı muştuluyor diyebiliriz.

En uzun Yolculuk

LAWRENCE'IN SON KİTABI ÜSTÜNE LONGVILLE'IN GÖRÜŞLERİ

●

AYŞEGÜL GÜNKUT

İngiltere'de yayınlanan «Critical Quarterly» dergisinin 1962 ilkyaz sayısında Timothy Longville, D.H. Lawrence'in çeşitli yazılarını birleştiren Phoenix (Anka Kuşu) adlı kitabı üstüne diyor ki :

Lawrence bütün insan yaşantılarını evrensel bir sahnede oynanan sonsuz süreli bir tiyatro oyunu olarak görüyor. «Phoenix»i bir parça bohçası olmaktan kurtarıp, bir bütün yapan da bu oyunun Laurence'a özgü tatlı yanıdır. Bu tatlılık onun gençlik yıllarından kalma Hristiyanlık inançlarını, bu arada İsa'nın çektiği acıyı yazılarında sık sık işlemesinden doğuyor. İçinde yaşadığımız dünyada çatışan kişiliklerin birbiri ardına can çekişip, kıvranıp ölmelerini genel, önüne geçilmez bir kural sayıyor Lawrence; çünkü Tanrının kızgınlığına uğramış, düşmüş bir dünyada yaşyoruz.

Lawrence.in ülküsü ve sanat çabası dünyada ilk düşüş öncesi cennetini yeniden yaratabilmektir.

Phoenix (Anka Kuşunda) öldükten sonra diriliş sorunlarını araştıran bölümlere değinen yazar konuyu şöyle sürdürüyor :

Lawrence'ın kitabı dönüp dolaşıp «cennet» ve «unutma» arasındaki karışıklıktan söz ediyor hep. Bu karışıklıkla yüzleşen bir Nuh, kendisini ortadan kaldırmak, isteyen dünyayı sular altında bırakacak tek başına bir adam olarak çizmiş kişiliğini. Ama gemisiyle çıkacağı yolculuğun sonu yok. Arnold'un deyişiyle Lawrence'a:

«Biri ölü, öteki doğmaya güçsüz».

İki dünya arasında bocalayan, biri olarak tanımlayabiliriz.

Lawrence'ın sanat çabası bir bakıma «düş kıyılarını» araştırmak, yeni bir yaşam incisi çıkarabilmek için karanlıklara dalmaktır.

Bir eleştiri yazısında «Saltık umut kırılışları sonunda yepyeni bir dünya görebilir insan karşısında,» diyor. İçinde yaşadığımız dünyanın yatsınmaz korkunç gerçekliğinin yanında bu görüş yalnızca «aldanma kıyılarının» bir parçası olabilir.

Lawrence zaman zaman «Karanlık sularını», çağdaş dünyanın korkunç, belki de önüne hiç geçilemeyen boşluğunun, anlamsızlığının sözünü ediyor. Bu çeşit çözümlemeleri, yeniden yaratılacak bir cennet görüşünden çok daha canlı, çok daha kandırıcı.

Kendine dönük uygar toplumda cinsellik te anlamını yitirmiştir Lawrence'a göre. Kişiyi kendisiyle uğraşmak kaygısından kurtaramıyor. Lawrence'ın, kişiliklerin yitmeyip güçlendiği içrek bir kaynaşma olarak tanımladığı kusursuz evlilik ger°k anlamını belki ancak «düş kıyılarında», gök kuşağının ötelerinde, yeni bir dünyada bulacaktır. Bizim dünyamızda cinsellik önüne geçilmez bir savaş, bir ölüm.

Lawrence çağdaş yazının duygululuğunu, yararsız çözümlemelerini bir çeşit kendine dönüklük, kendini yaralama sayıyor. Bu çeşit bilinçliğin nesnel değil öznel olduğunu söylüyor.

Lawrence'ın romanlarında ve siyasal tutumunda hem çevreden saltık bir ayrılma hem de iç güdüsel bir birleşme görülür. Demokrasi tutumundaki duraksama şöyle açıklanabilir: Kendine dönüklükten, çevreden ayrılmaktan kaçınıp, insanlarla gerçek ilişkiler kurmak, ama yinede kişiliğin özünü el sürülmemiş, incinmemiş olarak korumak. Bu bölüntü romanlarında yeryüzünü peçelerle kaplı bir ortam olarak görürken, öte yanda insan üstü, ülküsel varlıklar yaratmasıyla ortaya çıkıyor. Sanatı ilerledikçe bu iki dünya git gide daha belirli olup, birbirinden uzaklaşıyor. Kişisel denemeleri acı sonuçları verdikçe Lawrence daha bir inanıyor yaşamın boşluğuna; ve korku içinde «düş kıyılarının» gerçekliğine daha bir inanmak istiyor.

İstediği dirilişe kavuşmak için Lawrence'ın yapabileceği tek şey, bilinen gerçek bir son uğruna yollara düşmek değil; yalnızca yolculuk etmiş olmak için gitmek. Düşünmeyi önleyecek bir serüven olacak bu yolculuk. Resim olarak belirtilmemış bu serüvenin amacı, Lawrence'a göre yolculuk ve serüven kendi başlarına birer sondurlar.

Lavrence'ı sanat yaşamı yitik bir cennete yönelen, ancak ölümle bitebilecek bir yolculuktur. Yüce serüvenci Lawrence için sonsuz bir yolculuktan daha uygun bir yaşam düşünebilir mi?..

Almanya'da Yayınlar

SARI ÖKÜZÜN ÖLÜMÜ :

Almanya'da Paul Neff Yayınevi, Richard Hoffman ile W. A. Cerley tarafından hazırlanan, çeşitli uluslardan hayatta bulunan yazarların 1930 dan sonraki kısa hikâyelerinin alındığı bir dizi antoloji yayınlıyor. Yedi ayrı cilt olarak düzenlenecek bu antoloji her ciltte belli bir konu ile ilgili hikâyelere ayrılmıştır.

1960 da yayınlanan MİZAH HİKÂYELERİ'nde Türk yazarlarından AZİZ NESİN ve HALDUN TANER'in 1961 de VAMPİR adı ile yayınlanan ve korku hikâyelerini içine alan ikinci ciltte ise HALDUN TANER'in ve BEDRİ RAHMİ EYÜPOĞLU'nun hikâyelerini görüyoruz.

İnsan ile hayvanın karşılıklı ilintilerini konu alan üçüncü cilt de bugünlerde yayınlanmış ve bu yeni cilde SAMİM KOCAGÖZ'ün SARI ÖKÜZÜN ÖLÜMÜ hikâyesinin adı verilmiştir.

Don Chato ve avutucu yalanlar :

EnEgelmornverlag St uttgard. 284. Sa. Bez ciltli.

Negresco adlı bir İspanyol balıkçı köyünün, «mütetabbıb»ı Don Chato, uyanık gözle rüya gören bir gerçek dışı insanı, her kişinin zaman zaman içine düştüğü açmazları yaşıyor. Gerçeği yenmek, aşamaları başarmak yerine, düşlerin rehavetine kendini kaptırmak ve düşte yaşamak, gerçeği umursamamazcasına, davranışları ile bu umursamamazlığa belgeler vermeğe çabalayarak... Gerçeklerin en yoğun yerinden kopma bir kişiye, genç bir kadına olan aşkı bir süre için onu uyandırıyor, fakat sürekli olarak değil Don Chato'da biraz Don Quijote, biraz Oblomow ve biraz da Prometeus karışmış.

Ömür basamağı ve sanat yapıtı :

Origo yayınevi Zürich - 88 Sah.

İnsan ömrünün her yaşının, kişilik yapısının gelişme özellikleri ile bağlantılı olarak birbirinden değişik bir verimliliği var. Bu sadece daha önceki yaşantıların verdiği görgüleri son-yargılara ulaştırmaktan ileri gelmiyor. Bir de kişinin kendi içinde, bir dereceye değin konstitusionunun zorunlu türevi olarak, geçirdiği oluşum var, yaşının gerektirdiği bioloji oluşumuna bağlı olan değişim. E. Ruefenaht bir açıdan teleologi yaprak, mistik bir görüşe kayarak, insan ömrünün basamakları ile san'at yapıtlarının özellikleri arasında zorunlu ilintiler, oranlar saptamağa çalışıyor; bunun için de bazı tanınmış heykelleriörnek gösteriyor. Tek yönlü söylediklerinin alternatiflerini dikkate almayan bir tartışma.

Kutay KARAOBALI